
L'EDUCATION
MUSICALE
MARS 1964
106
Le numéro
F. 2,50
REVUE MENSUELLE
LYCÉE D'ÉTAT

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.
Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année - N° 106 1er Mars 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e - ODEon 24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

XIe SIECLE : LE ROI DAVID JOUANT DU CROUTH (2)

(*Recueil provenant de Saint Martial de Limoges*)

Le tonaire — groupement de pièces liturgiques classées par tons ou modes — qui constitue une partie de ce précieux manuscrit est orné de plusieurs figures coloriées. La page retenue ici nous intéresse à un double point de vue :

1° *L'illustration représente le roi David jouant du crouth à trois cordes.*

Cet instrument, sans doute d'origine celtique, et l'un des plus anciens instruments à archet d'Europe, est constitué par une caisse de résonance dans l'ensemble de forme rectangulaire, arrondie à ses deux extrémités, et dépourvue de manche. Dans le haut, une double ouverture permet à la main gauche de passer librement, et aux doigts d'appuyer plus commodément sur les cordes. La forme incurvée de l'archet se maintiendra durant plusieurs siècles pour la famille des violes, dont le crouth peut être considéré comme l'un des ancêtres.

2° *Le texte latin est surmonté de sa notation musicale.*

La première ligne, en lettres capitales, indique le ton. Il s'agit ici de la forme authente du premier ton ecclésiastique appelé *protus*, soit le mode de ré. Le copiste a utilisé la notation diastématique apparue au Xe siècle et dans laquelle les neumes sont disposés au-dessus des mots à des distances variables ; leur ligne d'ensemble figure ainsi très approximativement la courbe mélodique de la phrase vocale. Lorsqu'une syllabe terminale porte une vocalise, elle se prolonge par un trait horizontal appuyé, séparant parfois la dernière lettre : ainsi, par exemple, pour le mot *AMEN* qui termine le *Gloria* (6e ligne de la notation musicale).

Paule DRUILHE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : « Education Musicale-Supplément Iconographique ».

(2) Reproduction publiée avec l'aimable autorisation de la « *Bibliothèque Nationale* ».

L. van BEETHOVEN : XVe Quatuor en La Mineur
OP. 132 (1825)

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale
au Lycée François-1er, Fontainebleau

A) DOCUMENTATION.

Partition de poche.

Editions Heugel, Paris.

L'auteur.

Parmi la nombreuse bibliographie consacrée à l'auteur de la *Missa Solemnis*, les jeunes liront avec profit les ouvrages suivants ; certains d'entre eux sont anciens, mais leurs qualités les placent en tête des ouvrages de référence, même si leur information est quelquefois dépassée :

— Jean Chantavoine, *Beethoven*, Paris (1907),

— Edouard Herriot, *La vie de Beethoven*, Paris (1929).

— Brigitte et Jean Massin, *Beethoven*, Paris (1955).

— Romain Rolland, *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, 8 volumes, Paris (1928-1943), tome VII : *Les derniers quatuors*,

— Jacques Longchamp, *Les quatuors à cordes de Beethoven*, édit. J.M.F., Paris (1956).

Discographie.

Philips 33 tours, 30 cms LD 1198 (Quatuor de Budapest); Columbia FCX 249 S (Quatuor hongrois). L'enregistrement par le Quatuor Amadeus sortira vraisemblablement cette saison chez Deutsche Grammophon.

B) GENERALITES.

Le quatuor est, en fait, une sonate à quatre : sa forme est donc la même que celle des œuvres dites *sonates*.

Le quatuor traditionnel est constitué par les instruments à cordes suivants : deux violons, alto, violoncelle, correspondant au quatuor vocal classique avec les voix de soprano, contralto, ténor et basse.

Il présente lui aussi une gamme étendue — beaucoup plus étendue que les voix humaines évidemment — du grave à l'aigu. En dépit des différents registres, cette voix instrumentale est unique : c'est celle de la corde mise en vibration par l'archet. Si l'on ajoute à ce fait la rigueur de la forme, on conçoit que de tous temps, le quatuor ait été considéré comme une forme difficile, apanage des compositeurs en pleine possession de leur métier : difficulté de l'écriture à quatre parties dans laquelle les « trous » sont particulièrement sensibles, impossibilité de ruser avec un éventuel pittoresque des timbres, comme dans les compositions orchestrales.

Sans vouloir rechercher, comme Vincent d'Indy dans son *Cours de composition musicale*, l'origine lointaine du quatuor à cordes dans l'ancien motet polyphonique, remarquons cependant le caractère individuel de chacune de ses parties. Le quatuor apparaît en dernier parmi les grandes formes classiques : il emprunte à la fugue son caractère contrapunctique, à la sonate sa structure générale, au concerto son goût du dialogue, à la symphonie (qui est une sonate d'orchestre), l'équilibre des parties instrumentales. A toutes ces acquisitions des classiques, Beethoven ajoutera la variation.

Les promoteurs de cette forme aux origines imprécises sont Sammartini, Boccherini en Italie ; Stamitz, Albrechtsberger, Starzer en Allemagne ; Van Malder, Gossec, Guillemain en Belgique et en France. Mais les maîtres du genre avant Beethoven furent évidemment Haydn (77 quatuors) et Mozart (26).

C) LES QUATUORS DE BEETHOVEN.

Ils sont au nombre de 16, plus une grande fugue, morceau détaché du XIIIe quatuor et qui est parfois numéroté XVII. Ces quatuors se désignent soit par leur numéro d'opus, par un titre caractéristique ou par le nom du dédicataire. On les groupe encore par périodes de composition :

a) Durant la « première manière » : 6 quatuors de l'opus 18 en fa, sol, ré, do m., la, si bémol, dédiés au Prince Lobkowitz. Le second est dit *Quatuor des révérences* ou *des compliments*, le sixième *La malinconia*, titre même de son célèbre adagio. On remarque dans ces six premiers quatuors l'apparition de la variation (n° V), de l'expression dramatique (n° VI) ; l'allegro initial s'élargit, l'ordre des mouvements n'est pas toujours respecté.

b) Seconde période : Quatuors VII (fa), VIII (mi m.) IX (do) op. 59, dédiés au Comte Rasoumovski. Thèmes russes dans les numéros VII et VIII. Dans ce dernier, celui de l'allegretto se retrouve chez Moussorgsky (*Boris Godounov*) et Rimsky-Korsakov (*La fiancée du Tzar*). Le lyrisme intense de ces œuvres fait que ce groupe est souvent qualifié « poétique ». Le mode de création est comparable ici à celui des symphonies. Dates de composition : 1806-1807.

Quatuor X, en mi bémol, op. 74 (1809) dédié au Prince Lobkowitz et souvent dit *Quatuor des harpes*, à cause des pizzicati caractéristiques du premier mouvement. Apparition du « grand scherzo ». Inspiration grave.

Quatuor XI en fa m. dédié à Domanovetz, op 95, au caractère rude et sauvage (1810).

c) Troisième période : Quatuors XII (mi bémol, op. 127, 1824), XV (la m. op. 132, 1825, avec le *Chant de reconnaissance*), XIII (si bémol, op. 130, 1825, avec la célèbre *Cavatine*), dédiés au Prince Galitzin.

XVII en si bémol, vaste double fugue, ancien finale du XIIIe, dédié à l'Archiduc Rodolphe. XIVe, en ut dièse mineur op. 131, dédié au Baron Stutterheim ; XVIe en fa majeur op. 135 à J. Wofmeier avec, précédent le finale, la célèbre épigraphe : *Le faut-il ? Il le faut, il le faut !*

Ces œuvres ultimes de Beethoven comptent parmi les pages sublimes de la musique. Ce sont de très hautes spéculations de l'esprit et de l'âme qui ne souffrent pas l'approche des médiocres. Leur inspiration parfois délirante fait éclater les structures strictes. Elles sont souvent pénétrées d'un profond sentiment religieux. Comme les dernières sonates, ce sont des œuvres qui suscitent le respect et l'amour, il faut savoir s'en approcher avec humilité.

D) LE QUATUOR EN LA MINEUR N° XV op. 132.

« Composé en 1825 et dédié au Prince Nicolas Galitzin. Lieutenant-Colonel de la Garde Impériale Russe, cette œuvre est constituée par cinq mouvements de structure complexe. Marx, l'un des biographes de Beethoven, dit que cette œuvre pourrait être appelée *Quatuor de la convalescence*, car les inscriptions du troisième mouvement donnent la clef de son expression entière. C'est durant une cure de repos à Baden aux mois de mai et juin que Beethoven y travailla le plus. Rétabli rapidement d'une grave crise de santé, Beethoven débordait de forces et, une fois lancé, il ne pouvait plus s'arrêter; il s'était jeté dans le quatuor suivant (en si bémol). Il y entassait ses plaisirs et ses peines, des danses des champs et ses plus profondes méditations. Il se vantait de le terminer avant la fin de l'été. Qu'on ne nous dise pas que toutes ces variations de l'humeur de Beethoven n'intéressent pas l'étude de son œuvre. Je sais fort bien que le génie de Beethoven était parvenu à un tel degré de concentration qu'il était, dans sa création, presque totalement détaché des événements extérieurs de sa vie. Mais il ne pouvait l'être de ses dispositions intérieures : joie ou tristesse, santé ou maladie ; et il est impossible qu'on n'en retrouve les lumières et les ombres dans les pages qu'il écrit. Nous croyons en avoir assez dit pour montrer quelle gamme variée d'états d'âme à alimenté le *Quatuor en la mineur*, et quel large pan du ciel de la vie de Beethoven se reflète en lui. N'en réduisons pas l'étendue !... » (Romain Rolland).

La première exécution eut lieu le 9 septembre 1825 au *Gasthaus zum wilden Mann* du Prater de Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

Premier mouvement : Assai sostenuto - Allegro

L'assai sostenuto est une *INTRODUCTION* de 8 mesures fondée sur la cellule x. Les deux éléments constitutifs de cette cellule rappellent les figures de neumes appelées *podatus* et *clivis*. Le premier, constitué par un demi-on ascendant, avait été déjà utilisé comme cellule par Beethoven dans la *Sonate à Kreutzer*.

L'atmosphère de cette introduction est accablée. « C'est la chose la plus mélancolique que la musique ait jamais exprimée » disait Richard Wagner. L'auteur de *Tristan und Isolde* paraît d'ailleurs avoir été directement influencé par ce Quatuor.

A ces huit mesures succède l'*EXPOSITION* du premier mouvement, tumultueux. Sur un accord sec fuse un trait rapide et louvoyant du violon I : c'est la, premier élément du thème A. Enigme posée par le Sphinx, dit Romain Rolland, à laquelle répond plaintivement le cello dans l'aigu (A2). (A) va ainsi se présenter à nous sous diverses formes thématiques, en la mineur et fa majeur (sous dominante du ton relatif). Au cello succède, plus volontaire, le violon I (A3), après quoi intervient un élément d'action très rythmé, donné au tutti (A4) qui cède cependant en s'éparpillant chromatiquement (A5). Rappel de ces divers éléments. A2 devient lyrique et, s'épanouissant en une arabesque rapide, cède bientôt à (A6), plein de joie et d'entrain, abandonné lui-même au profit d'un nouveau motif énergique bien qu'un tantinet compassé (A7).

Le violon I s'enthousiasme sur le rythme de A4, et le tutti nous conduisant en crescendo de la mineur vers fa majeur prépare l'avènement du généreux premier élément de (B1).

Repris dans l'aigu par le violon I, ce premier élément est suivi de (B2), au rythme plus accusé.

L'exposition s'achève à la mesure 70 où apparaît, sur la cellule, un thème épisodique qui entraîne un *PREMIER DEVELOPPEMENT*, dès la mesure 75. Utilisation de divers éléments de A : (A2) en sol mineur, ut mineur ; section intermédiaire syncopée, issue de (A2), à la mesure 92. Modifications de (A3) avec imitations et élargissement du dessin. Rappel fortissimo de la cellule ; nouvelle apparition de (A2) qui s'achève sur la descente chromatique (A4).



De la mesure 119 à la mesure 185, *SECONDE EXPOSITION*, qui débute en mi mineur : (A1) au violon I, (A2) avec des envolées d'allégresse au cello puis au violon I. (A3), (A4) puis (A2) sur sixte napolitaine en ré mineur, après une mesure d'adagio au cours de laquelle le premier violon tente une évasion loin des soucis matériels. Après exploitation des divers aspects thématiques de (A) — notamment (A7) en canon et rythme d'allégresse issu de (A4) —, exposition de (B1) au cello en ut majeur, mesure 159, puis (B2) à l'alto mseure 169 avec réponse à l'octave (cello, violon I) puis à la quinte (violon II). Rythmes rapides issus de (A1). Retour du motif transitoire à la mesure 186, présenté sur la cellule comme il l'était déjà mesure 74.

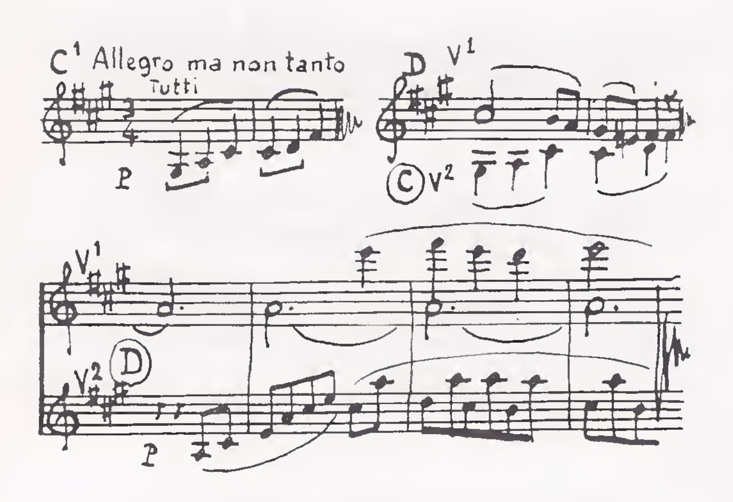
A la mesure 193 débute un *SECOND DEVELOPPEMENT* (terminal) d'abord avec x, puis exaltation pathétique de (A2). Contrepoint mêlant x et (A2). Imitations canoniques avec (A7). Rythme (A4) en crescendo et retour de (B1) en la majeur sur accompagnement tourmenté puis (A2) mêlé à (A5) soutenus par des batteries. (A2) en pleine force (alto-cello) en contrepoint avec la clivis (seconde partie de la cellule), qui cède en une série d'enchaînements syncopés. Coda mesure 254 : batteries dissonantes partant du grave vers l'aigu. Au violon II, tête de x, puis (A2) interrompus deux fois par la descente chromatique (A5). Péroraison brillante et volontaire avec pédale étincelante (alternance de corde à vide et corde appuyée) du premier violon. La tête de x fournit l'élément de cadence terminale.

Il existe au moins cinq autres façons d'envisager la structure de ce premier mouvement. La présente solution nous paraît cependant la plus logique et la plus équilibrée. On remarquera les rapports de tonalités intéressants entre (A) et (B) : la mineur et fa majeur dans l'exposition, mi mineur et ut majeur dans la fausse réexposition ; donc, rapport de tonique à relatif majeur de la sous-dominante. Le caractère accablé de ce saut de sixte mineure est tempéré par l'apparition affirmative du majeur, cependant qu'une atmosphère religieuse se maintient, due au rapport plagal de la sous-dominante ressenti au travers de son relatif.

Second mouvement : Scherzo.

Trois sections traditionnelles : scherzo — trio — reprise du scherzo.

Le scherzo lui-même est en trois volets rappelant la structure d'une sonate miniature. Le thème se partage en deux éléments d'esprit différent ; d'une part, deux battues ascendantes débutant sur x et répétées une fois, d'autre part, un motif mélodique descendant donné en contrepoint sur l'élément initial (C1).



Développement gravitant autour de la mineur, mesures 22 à 70. Il débute par d'aimables jeux de tierces. Sorte de réexposition, mesures 71 à 119.

Le trio central s'ouvre par une idéale musette de caractère agreste. La à vide en pédale du premier violon qui donne en double-corde le thème dans l'aigu. La pédale est doublée à l'octave supérieure par le second violon qui brode le thème à la dixième inférieure (effet de vielle) (D).

A ce motif de vielle succèdent des arabesques dansantes évoquant un landler, qui passent d'un instrument à l'autre Il pourrait s'agir d'un motif folklorique entendu par le musicien dans la campagne viennoise, et idéalisé par son art. Après quelques unissons rustauds et goguenards à la Haydn, dans lesquels reparaît la cellule x, retour de la musette, puis du scherzo dans son intégralité.

Troisième mouvement : molto adagio - andante.

L'une des plus belles inspirations de Beethoven. Les deux inscriptions qui s'y trouvent, dévoilent le caractère profond de l'ensemble de l'œuvre. Il s'agit d'un choral instrumental développé. Chaque verset est une conséquence du motif initial, au-dessus duquel Beethoven a noté en allemand : *Chant de reconnaissance offert par un convalescent à la divinité, dans le mode lydien*. La seconde inscription : *Ressentant une force nouvelle*, se lit au début d'un épisode de détente.

Il s'agit ici de cette musique venue du cœur, qui devrait y retourner sans le souci d'une sèche analyse.

Cinq grandes parties :

CHORAL I, en cinq versets et quatre interludes ; mode lydien (mode de fa) (E).

Le *PREMIER EPISODE* de détente éclate, joyeux, en ré majeur, au second violon sur trille du premier (F1).

Force fébrile qui se dépense, qui s'exténue en une folle volubilité F2. On nous pardonnera de signaler ici, avec émotion, le beau rythme haletant des mesures 51-54 qui dévoile une autre souffrance de Beethoven, et que les médecins reconnaissent comme caractéristique d'un cœur affecté d'un rétrécissement mitral. Ce rythme obsédant reparaitra plusieurs fois.

SECOND CHORAL, aux rythmes syncopés.

Nouvel *EPISODE DE DETENTE* dans lequel s'enrichissent les dessins mélodiques et rytmiques entendus au cours du premier.

Dernier choral, « avec un sentiment très intime ». L'allégresse y est tempérée : le rythme syncopé traduit avec une

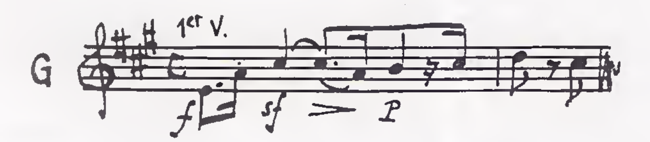


extrême délicatesse les sentiments du poète. Le choral s'élève vers le registre suraigu du violon. Un carillon idéal s'égrène aux mesures 203-205. Accord parfait de fa, pianissimo.

Quatrième mouvement : Alla marcia, assai vivace.

Courte marche en la majeur au rythme lourd (G), sorte de détente matérialiste après le rêve idéal qui précède. Structure : suite en deux parties tonique-dominante, et retour inachevé à la tonique.

Sur de rapides accords d'appel, la seconde partie se mue en un magnifique récitatif dramatique qui évoque la *IXe Symphonie,* alors que le soliste appelle les chœurs à la joie.



Fin suspensive avec souvenir de x. Enchaînement direct avec le

Cinquième mouvement : Allegro appassionato.

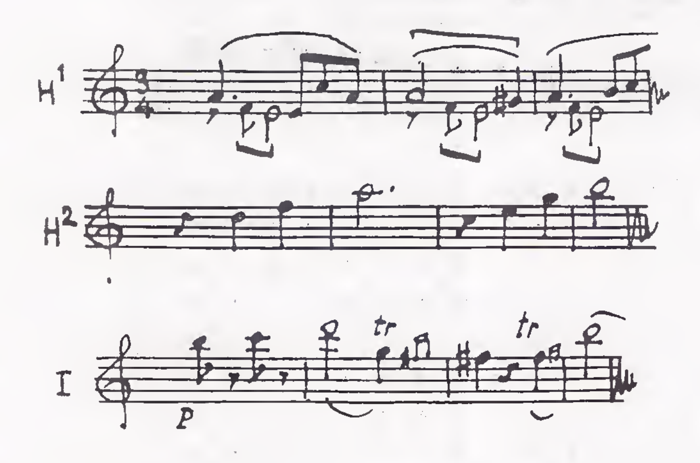
Valse en *RONDO* qui semble épouser un rythme idéal et frémissant. S'apparente encore à la *SONATE*

La clivis terminale de x apparait, syncopée, au second violon. *REFRAIN* en la mineur au premier violon, en deux éléments (H1 et H2).

PREMIER COUPLET, mesures 51 à 90 avec motif descendant exposé en sol majeur, pouvant être considéré comme un second thème (I).

A la mesure 84, rappel de la cellule.

REFRAIN avec H1 et H2, mesures 92 à 122



SECOND COUPLET avec réminiscences rythmiques du scherzo. Emploi serré d'éléments de H1 distribués au violon I et au cello.

REFRAIN-REEXPOSITION : H1 et H2 au ton initial Appels de la tête de H1 au premier violon interrompus à plusieurs reprises par x aux autres parties.

Retour de I au relatif ut majeur, marquant soit la seconde section de la réexposition, soit un troisième couplet. Appels raboteux du cello dans le registre aigu, contre accords sforzando des protagonistes. Motifs ascendants ; nouvel appel du violoncelle. Longue phrase sinueuse, exaspération de la tête de H1 sur pédale avec appogiatures au premier violon.

REFRAIN en rythme presto au violoncelle dans l'aigu puis doublure à l'octave supérieure par le violon. Cette doublure insolite se poursuit durant la Coda qui débute en la majeur, mesure 298. Rythme fou et impétueux, plein de sève dont Berlioz semble s'être souvenu pour la Valse de la *Symphonie fantastique.*

Phrase bousculée et interrogative mesure 347. Nouveau tourbillon de joie éperdue, délirante. Reprise de la phrase interrogative qui, cette fois, trouve sa conclusion dans la brillante tonalité de la majeur.

Musettes et Cornemuses

par Jean Maillard

EIRE.

Deux types principaux de cornemuses sont utilisés en Irlande : *Warpipe* (cornemuses de guerre) *et uilleanpipe* (cornemuse à coude).

Le *Warpipe* est aisément confondu avec le *Bagpipe* d'Ecosse du fait qu'il utilise la même échelle de La et figure également dans les Bandes militaires. Le véritable instrument irlandais ne possède cependant que deux bourdons (*drones*) au lieu de trois. Il est accompagné par une batterie différente de celle utilisée par les Ecossais et qui comporte caisses claires et grosse caisse, à l'instar de la batterie bretonne.

L'usage du Warpipe a été repris en 1909 à l'instigation du musicologue Grattan Flood, afin de faire revivre une tradition de « sonneurs guerriers » déjà décrite par Stanihurst en 1575 dans son Treatise... and Description of Irelande, et par Derrick dans *Image of Ireland* (1581). C'est un *p'paire* ou sonneur de Warpipe qu'a peint Albert Dürer en une toile magnifique conservée à la Pinacothèque de Vienne. Nous n'insisterons pas sur cet instrument qui ne présente guère de particularités de facture et pour lequel nous avons déjà fourni quelques renseignements sommaires dans la première partie de cette étude.

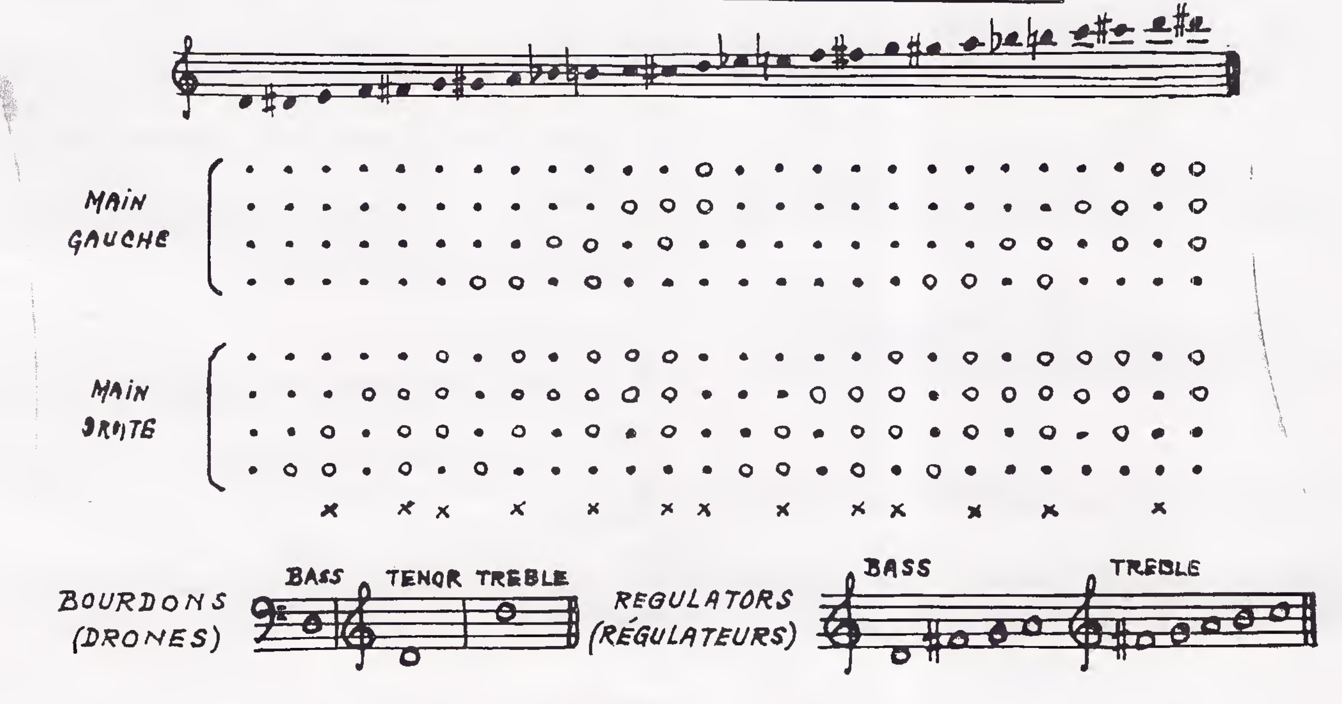
L'*UILLEANPIPE* ou chalumeau à coude, puisque c'est le coude qui commande par pression l'admission d'air, porte différents noms qui sont des synonymes ou des déformations du terme générique : *ullanpipe*, *cuislepipe*, ou encore *unionpipe*. On a parfois proposé *elbowpipe* ou *bellowpipe* ; ce terme rappelle que l'instrument fut doté, au milieu du XVIIIe siècle, d'un soufflet ajusté sous l'avant-bras droit de l'exécutant.

Le sac de l'uilleanpipe se prolonge vers le *chanter* par un long col de cygne souple permettant à l'exécutant une grande maniabilité. Le *Cuisleannach* (sonneur) doit jouer assis. Il porte un petit tablier en peau de chamois (*piper's apron* ou *popping pad*). Le chalumeau mesure environ 44 centimètres ; il est à anche double. On peut arrêter le son — chose remarquable sur une cornemuse — soit à l'aide d'une clef spéciale, soit par pression du pavillon sur le tablier de l'exécutant. Une même opération tous trous bouchés, avec impulsion sur le réservoir d'air, donne un pincement à l'anche double qui entraîne le jeu à l'octave supérieure.

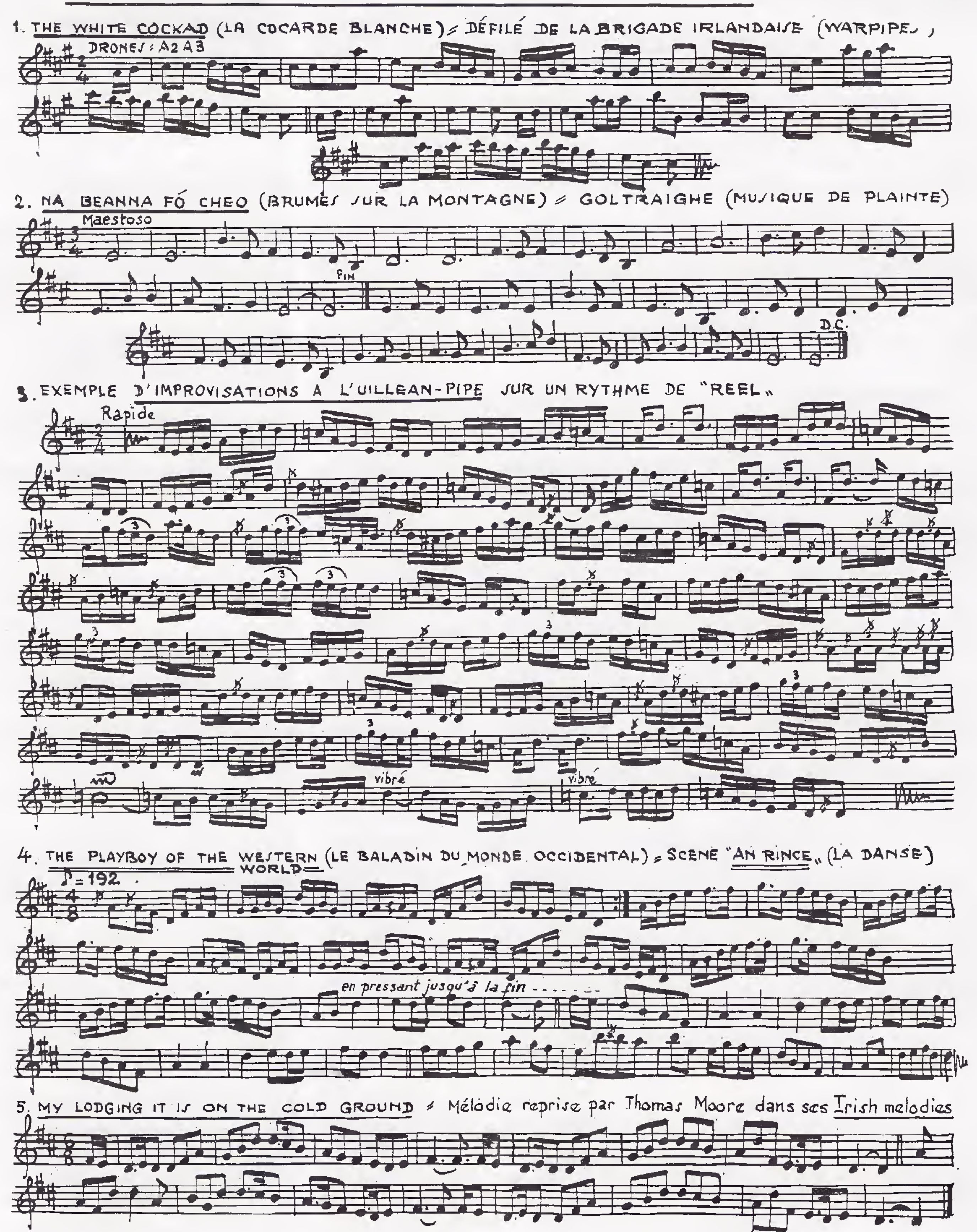
La tessiture du chalumeau est de deux octaves (cf. figure) avec tous les intervalles chromatiques obtenus soit par un doigté en fourche, soit à l'aide de quatre clefs de cuivre pour les demi-tons les plus usuels appartenant aux tons voisins.

Trois bourdons ou drones sortent parallèlement d'une même boîte. Leurs anches sont simples et de taille progressive : le plus aigu ou *treble* sonne ré 3, le second ou *tenor*, ré 2 ; le *bass-drone* qui sonne ré 1 consiste en trois sections de tube réunies par des coudes de cuivre. Un petit levier actionne un clapet à l'intérieur de la boîte : ce clapet commande l'arrivée d'air dans les bourdons.

Les régulateurs (*regulators*, on dit parfois aussi *modulators*) sont sans doute la partie la plus caractéristique de l'instrument ; ils apparaissent en même temps que le *bass-drone* vers 1750. Ce sont des chalumeaux à perce conique. Comme le chalumeau et les bourdons, ils peuvent jouer ou rester silencieux à volonté. Ils sont en principe au nombre de deux, munis d'anches doubles comme le chanter. Le plus petit ou *Treble regulator* mesure 31 centimètres et donne, avec ses quatre clefs latérales, l'échelle do 4, si 3, la 3, sol 3,



AIRS IRLANDAIS TRADITIONNELS POUR WARPIPE OU UILLEANPIPE



fa dièse 3 ; le plus grand, ou *bass-regulator* donne, également à l'aide de quatre clefs, la 3, sol 3, fa dièse 3 et ré 3. Les clefs sont actionnées avec le côté de la paume ou, plus rarement, avec les doigts dans le cas d'airs lents pour lesquels les deux mains ne sont pas occupées simultanément sur le *chanter*. L'ensemble bourdons-régulateurs est posé sur la cuisse droite de l'exécutant. Ces tuyaux sonores dotent la mélodie d'un soutien harmonique plus ou moins fruste suivant la virtuosité de l'instrumentiste ; les régulateurs permettent même un contrepoint rudimentaire.

La sonorité générale de l'uilleanpipe est douce et rappelle celle de l'orgue régale. On peut cependant obtenir un son incisif et cruchant en condamnant *drones* et *regulators* pour n'admettre l'air que dans le *chanter :* c'est le cas du début de notre exemple musical 4.

Nous n'insisterons pas ici sur le rôle joué par les warpipes et unionpipes dans l'Histoire de l'Eire, rôle au moins aussi important que celui du bagpipe en Ecosse. Sans doute est-il également superflu de souligner que les bons sonneurs d'uillean-pipe sont rares (il en existe non seulement en Irlande, mais encore en Amérique du Nord) et qu'une parfaite maîtrise de cet instrument exige des années d'étude aussi longues que pour faire un bon hautboïste.

Exemples musicaux.

1. Défilé de la Brigade Irlandaise de l'Ancien Régime : cette Brigade fut organisée dès le règne de Louis XIII par Richelieu et désignée ainsi officiellement à dater de 1690 (*Brigade Mountcashel, Régiment de Hamilton, Régiment de Dillon,* etc...). Cf. G.A. Hayes Mc Coy, *L'Irlande militante,* in revue *Saint-Cyr* n° 15 (1953).

2. Empreinte d'une profonde tristesse, cette pièce fut exécutée lors des obsèques du président John Kennedy par les Cadets de la Garde Irlandaise, l'U.S. Navy Pipe Band et les Sonneurs du Scottish Black Watch.

3. Pris en dictée sur un précieux enregistrement aimablement communiqué par le professeur Caoimhin O'Danachair, Directeur du Service de Protection des Arts et Traditions populaires d'Eire, Université de Dublin.

4. La musique du film *The playboy of the western World* est due au maître Sean O'Riata, l'un des jeunes espoirs de la musique irlandaise. Déjà célèbre par ses œuvres antérieures, notamment les musiques des films *Mise Eire* et *Saoirse ?*, O'Riata fait ici une innovation en réunissant un groupe d'instruments essentiellement populaires : deux uileann-pipes, flûte à bec, *tin-whistle* (sorte de sifflet à sons mélodieux), deux accordéons, deux violons, soutenus rythmiquement par des *bone-castanets* (castagnettes en os) et un *bodhran,* curieux tambour à peau de chèvre naguère simple outil de vanneur devenu instrument de musique par accident. La première phrase est donnée par le seul chalumeau de l'uillean-pipe. Les autres instruments entrent progressivement dans le jeu. Cette pièce est très rythmée avec de nombreux contretemps marqués non seulement par la batterie, mais encore par les claquements de mains et les battements de pieds auxquels se mêlent les cris des danseurs. Le rythme est de plus en plus rapide et marque sans doute la limite des possibilités d'élocution de l'uillean-pipe. Le texte musical n'est pas écrit : le compositeur a simplement proposé à ses exécutants un canevas d'improvisations sur des motifs populaires : la musique de ce film est tout entière fondée sur ce principe. Le lecteur écoutera certainement avec intérêt le bel enregistrement réalisé par la Maison Gael Linn, 54 Sraid Grafton, Dublin 2 (Eire).

5. Edition in *The Songster's Companion. Londres* (1775).

(*) Cf. *L'Education Musicale* XVIII (93, 94, 95, 97, 98, 100) et XIX (102, 104).

Nous exprimons nos vifs remerciements au R.P. Diarmuid O'Laoghaire SJ du Collège Saint Gonzague de Dublin, au Professeur Proinsias Mac Cana de l'Université de Dublin, au Compositeur et folkloriste Sean Og O'Tuama ainsi qu'au Major U.S. Sackafoofe du SHAPE, qui nous ont aimablement communiqué la documentation concernant ce chapitre.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MARS

MARDI 3 :
Chant : Quand le printemps renaîtra (vieille mélodie populaire d'Ecosse) : Présentation et début de l'étude.

MERCREDI 4 :
Initiation à la musique : Le chant du rossignol (Stravinsky), Les Indes Galantes (Rameau).
Chant : Il était un p'tit homme (chant populaire d'Ile-de-France imposé au C.E.P.) : Présentation et début de l'étude.

VENDREDI 6 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Aux bords du Rhin (Brahms) : Fin de l'étude.
Initiation au solfège (1ère année) : 10e leçon.

MARDI 10 :
Chant : Quand le printemps renaîtra (suite de l'étude).

MERCREDI 11 :
Initiation à la musique : 1ère séance de préparation au jeu musical du 25 mars.
Chant : Il était un p'tit homme (suite de l'étude).

VENDREDI 13 :
Initiation au solfège (2e année) : 11e leçon.

MARDI 17 :
Chant : Quand le printemps renaîtra (fin de l'étude).

MERCREDI 18 :
Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 25 mars.
Chant : Il était un p'tit homme (fin de l'étude).

VENDREDI 20 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Séance de révision.
Initiation au solfège (1ère année) : 11e leçon.

MARDI 24 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 25 :
Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance d'œuvres de Haydn, Saint-Saëns, Schubert, Prokofiev, Dvorak, Vivaldi, Berlioz, Rameau et Stravinsky.
Chant : Séance de révision.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation C.D. (1)



Les mesures 1 et 2, d'une part, 11 et 12, d'autre part, sont semblables. Si l'on excepte la différence de mode : mineur et Majeur : ce qui provoque une dissemblance assez légère au deuxième accord de ces quatre temps : mesure I, *si-ré dièse-la-fa* (avec appogiature *sol*), mesure II : *ré dièse-do-fa dièse-la* (avec appogiature *si*). A bien observer et à retenir... Mais l'esprit « d'accord transitoire » entre tonique et dominante reste inchangé dans l'un comme dans l'autre cas.

Mesure 13 : Le ténor chante mélodiquement esquissant une imitation du soprano, puis, mesure 15, par enharmonie *la bémol-sol dièse*, sur septième diminuée, on amorce la cadence parfaite finale à laquelle succède une courte coda.

Texte à réaliser



(1) Voir « E.M. » n° 104, Décembre 1963.

Aaron COPLAND : RODÉO

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri-IV

Partition.

Editions Boosey et Hawkes. N° 684.

Enregistrements.

Folk Songs of the Frontier P. 8332. Capitol.
Arthur Fiedler RCA. N° 95254 (Extraits).
Antal Dorati Mercury. N° 50172 (Intégrale).

Bibliographie.

Hodeir André. - La Musique étrangère contemporaine. (x1).
Collaer Paul. - La Musique Moderne (Elsevier - Bruxelles 1955) (x2).
Rosenfeld Paul. - Une heure avec la Musique Américaine. (x3).
Berger Arthur. - A.C. (Buchet Chastel - Paris 1962). (x4).
Berger Arthur. - Etures sur Aaron Copland. (Page 84. Profils 1952).
Mora John. - Le Cow-Boy en selle (1962).

L'auteur.

« Copland se plait dans la violence qu'il exprime par des harmonies acides volontiers polytonales, des rythmes syncopés, hachés, qui évoquent le Stravinsky de Pétrouchka ». (x1). Voilà un jugement rapide qui fait de Copland un épigone et c'est bien mal connaitre une partie de son œuvre que de lui refuser « un style bien adapté à une expression tempérée qui est le plus souvent très personnelle et d'une grande distinction ». (x2).

On pourra aisément comparer la carrière de ce musicien à celle de Gershwin, en remarquant toutefois que Copland ne s'est jamais illustré comme virtuose. Ces deux compositeurs sont nés à Brooklyn dans une famille d'émigrants russes. Copland a eu soixante-deux ans le 14 novembre dernier et s'il a reçu une formation très différente de celle de Gershwin, il faut admettre que les éléments musicaux inhérents aux Etats-Unis d'Amérique : jazz, negro spirituals et folklore indien ou transplanté d'Europe dans différentes régions comme la Nouvelle Angleterre, ont eu une grande influence sur lui.

La formation de Copland est en partie Française. Rubin Goldmark fut son premier professeur, au tempérament très traditionaliste. Au cours de l'été 1921. Aaron Copland se rend à Fontainebleau et veut travailler la composition avec Paul Vidal. Il y rencontre Nadia Boulanger dont l'influence sera marquante sur la musique américaine. « La Boulangerie » (!), tel était le nom donné au groupe des élèves que ce professeur encourageait et faisait travailler. Parmi eux, figurent aujourd'hui d'éminents compositeurs. C'est Nadia Boulanger qui incite Copland à écrire une symphonie pour orgues dont elle tiendra plus tard la partie de l'instrument soliste à New-York. Pendant son séjour à Paris, qui dure trois ans, Copland étudie le piano avec Ricardo Vinès et, en 1924, il retourne aux U.S.A. Si le jazz symphonique vaut à Gershwin, en 1923, un grand succès avec la Rapsodie in Blue, Copland, par contre, n'y trouve pas de voie intéressante avec un concerto pour piano décousu et déroutant. A propos du jazz, son auteur écrit : « L'excitation étrange que produit l'opposition de deux rythmes différents, chacun bien défini et régulièrement marqué, est sans précédent dans la musique occidentale ».

De 1925 à 1935, Copland porte son effort sur l'épuration de son écriture. La deuxième symphonie sous-titrée « Short », Statements (Exposés) et ses « variations pour piano », constituent l'essentiel de sa production. Peu d'œuvres l'éloignerent du contact qu'il a toujours voulu garder avec son public. Il y réussira avec des œuvres telles que : El Salon Mexico, Appalachian Spring (1944), tout en sauvegardant un style qui lui est personnel. Certaines de ses musiques de film sont remarquables et notamment celle de « Our Town » (1940). El Salon Mexico est une sorte de carnet de route musical conçu lors d'un voyage au Mexique en automne 1932. L'œuvre est donnée en première audition le 27 août 1937.

Dès 1929, on louait chez Copland « la qualité distinctive du dépouillement, de la nervosité du style musical aiguisé par le souffle souvent grandiose de l'inspiration ». X3. Le musicien évite le remplissage selon Strawinsky. Son chef-d'œuvre : Les variations pour piano. Il faudrait également citer comme œuvres postérieures : « Billy the Kid », la musique de scène de « Quiet Town », « Le portrait de Lincoln », la « Troisième Symphonie » et « Quatre Blues » et sa sonate pour le piano.

Le Ballet Rodéo

Tout un vocabulaire fait d'Américanismes est utilisé dans cette œuvre et dans les paroles des chansons de cow-boys dont Copland s'est inspiré pour composer son Ballet. Ainsi, Rodéo peut avoir plusieurs significations. Son vrai sens est « rassemblement de troupeaux », mais il existe en Californie, par exemple, un Rodéo de spectacle. Il s'agit, lors de ces concours, de monter un taureau ou un cheval sauvage. C'est en 1519 que le cheval mit pour la première fois le pied sur le nouveau continent avec Fernand Cortès au Mexique. Ses adversaires ignorant l'existence du cheval crurent avoir à faire à un dieu. Les premiers cow-boys étaient des hommes du Texas et avaient appris des Espagnols et des Mexicains l'art difficile du travail du bétail. Ils ont des jeux bien à eux et organisent des Rodéos où l'on voit des acrobaties effarantes : un cow-boy debout sur deux chevaux qu'il fait sauter à travers un cercle de flammes. On en voit d'autres manier habilement le lasso. Il en forme des cercles au travers desquels passe un cheval monté. Dans les films non documentaires, les faux cow-boys donnent une idée assez faible des exercices demandés au cheval qui n'a jamais connu de cavalier, et les vrais cow-boys ne se reconnaissent pas dans les caricatures que l'on a fait d'eux. Ils préfèrent le plus souvent en rire. Par contre, de bons cinéastes serrent d'assez près la réalité, comme John Ford dans la « Chevauchée Fantastique », où la diligence (coach) rivalise de vitesse avec les « Wagon » (chariots). Il faut remonter à 1909 pour trouver les premiers films « cow-boy ».

En dehors de ces Concours de domptage, les cow-boys sillonnent les trails (pistes) de la prairie limitée par la « frontier » qui est une sorte de frontière séparant les grandes étendues sauvages de la civilisation. Au siècle dernier, la « frontière » s'étendait du Kansas à l'ouest, jusqu'à la Sierra Nevada et de la Rivière Rouge jusqu'au Canada. Les troupeaux étaient amenés et transplantés dans les grandes prairies. Il arrive parfois que lors d'un orage, les bêtes s'affolent et les cow-boys doivent alors chanter en tournant autour du troupeau pour le tenir tranquille. Les voix ne sont pas toujours belles, mais les ballades sentimentales et tristes qu'elles font entendre ont un pouvoir calmant sur le bétail. La musique de Copland est parfois marquée par de curieuses pétarades de fusils, lancées sous le nez des bêtes par les cow-boys qui veulent tenter de les détourner et de les amener à tourner en rond jusqu'au moment où fatiguées par cette ronde infernale, elles s'arrêtent exténuées.

Ce qui compte dans l'art de Copland, c'est la fraîcheur poétique, la naïveté et la simplicité dérangée parfois par des coups de boutoir, comme si le musicien voulait dompter les danses et les chansons et les mettre au pas. D'ailleurs, ce folklore est traité avec des procédés très personnels et l'on peut dire que le musicien façonne la matière brute comme un ébéniste transforme une pièce de bois. Cette matière sonore est d'ailleurs vivante. Il ne s'agit pas d'un cimetière de chansons plus ou moins défraîchies ; ce folklore est cultivé par des sociétés chorales d'Universités et par les Américains amateurs.

Les chants du Far-West sont parfois composés et chantés autour d'un feu de camp. La nuit, les mélodies sont lentes et nostalgiques ; d'autres au rythme vif et gai, rappellent les exploits des vieux cow-boys et parlent des Buffalos (bœufs aux longues cornes), du vieux cheval Old Paint, des « trails » qui offrent une sortie aux milliers de bêtes quittant le Texas. La plus populaire de ces pistes était la « Chisholm » Trail, nommée ainsi à la mémoire d'un métis qui l'avait ouverte pour les chariots après qu'un Indien Delaware l'ait tracée. Cette Ballade comprend d'amusantes onomatopées, telles que « Coma -ti-Yi-Youpy- Yea » montrant que la mémoire des chanteurs fait parfois défaut quand il s'agit de retrouver les vraies paroles. Ainsi, les cow-boys créaient des chansons sur les terribles et merveilleures choses qu'ils voyaient et faisaient, en adaptant aussi des mots à des airs qu'ils avaient chantés chez eux. Vivant dans la solitude presque totale, on comprend que la musique ait pu leur apporter des joies insoupçonnées.

Il faut savoir que l'argument du ballet « Rodéo » traite d'un problème qui a touché toutes les femmes américaines depuis les temps les plus reculés des pionniers : comment trouver un homme à son goût pour l'épouser ? Dans tout le sud-ouest américain, des « rodéos » sont organisés le samedi après-midi ; le public vient de très loin. Il faut parfois parcourir de longues distances. Le spectacle a lieu dans les ranches ; il est généralement suivi d'une soirée de danses. Après la guerre de sécession, entre 1870 et 1890, les mariages sont difficiles. Beaucoup de jeunes filles sont à la recherche d'un fiancé, et les hommes qu'attire la frontière sont inaccessibles, parcourant le pays pour conduire le bétail des ranches du Texas vers les marchés prospérant dans le Kansas, le Montana et autres états de l'ouest tels que le Wyoming. L'héroïne de l'histoire est une cow-girl qui suscite des jalousies auprès des cow-boys par son adresse dans le dressage des chevaux. Mais le « happy end » verra les difficultés s'aplanir quand elle trouvera un homme plus habile qu'elle et prêt à l'épouser. La partition utilise des chansons nombreuses. Ecrit par le chorégraphe Agnès de Mille, ce ballet fut représenté par les Ballets Russes de Monte Carlo le 16 octobre 1942 à New-York, au Metropolitan Opéra, avec une mise en scène d'Olivier Smith et des costumes de Kermit Love. L'ouvrage fut composé en juin 1942 et orchestré en septembre. Copland en tira une suite symphonique destinée à l'exécution au concert jouée sous le titre « Quatre épisodes de Danse, extraits de Rodéo » :

— Vacances à Buckaroo,

— Nocturne au Corral,

— Valse de la nuit de Samedi,

— Danse : Hoe Down.

Trois épisodes furent donnés d'abord au concert par le Boston Pops Orchestra, sous la direction d'Arthur Fiedler, le 28 mai 1943 ; la suite fut jouée dans son ensemble par Alexandre Smallens, au concert du Stadium avec l'orchestre Philharmonique de New-York, en juillet 1943.

La Suite d'Orchestre

L'orchestre est composé de la façon suivante : 2 petites flûtes, 1 gde fl., 2 htb., 1 cor anglais, 2 cl. en si bémol, 1 cl. basse, 2 bassons, 4 cors, 3 tr., 1 tub. et 3 trb. pour les cuivres.

La percussion est variée. Timbales, cymbales utilisées avec une baguette ou avec un pinceau, caisse claire et grosse caisse wood block (boule de bois creuse), xylophone, glockenspiel et celesta.



Le quintette classique est complété par le piano et la harpe. L'écriture se fait rarement en parties réelles. L'auteur donne à l'ensemble des instruments quelque chose d'incisif et de brillant et les tutti diaprés retrouvent l'esprit des effets grandioses de masse que l'on peut observer dans l'œuvre de Gershwin.

1. - Buckaroo Holiday.

C'est un allegro con spirito. Blanche = 112. Le mot Buckaroo vient de vaquero, mot espagnol qui signifie vacher et dont le V se prononce B. L'introduction est marquée par des accents en syncopes avec une nuance forte. (A) en ut majeur.

A 5. (B) meno mosso (blanche = noire). Copland utilise un style qui lui est familier : c'est la douleur contenue, béatifique, propre à la musique de la Nouvelle Angleterre. Selon Arthur Berger, nous trouvons ici des développements compliqués. C'est qu'en effet, l'auteur utilise deux chansons extraites du recueil « notre pays chantant » de John et Alan Lomax ; dans ce premier épisode, « s'il voulait être un buckaroo » que le trombone introduit au milieu du développement à (21) avec une utilisation très personnelle du thème

choisi. « Celui-ci se déroule avec des noires et des croches régulières, mais une blanche supplémentaire à la fin du premier couplet rompt la symétrie. De longues pauses de deux mesures ou davantage interrompent le discours ce qui contribue à donner à la chanson un caractère encore plus impertinent ». (x4).

Une autre chanson « sis Joe » rend assez bien le côté garçon manqué de la cow-girl.

A (43) sur une pédale de dominante donnée par les trombones et les tubas, les violoncelles et les contrebasses, une courte coda prise dans un mouvement large termine cette première partie.

2. - Corral Nocturne.

Le corral est un enclos pour les chevaux avec des palissades en bois pour parquer le bétail. On devra se garder de traduire par « nocturne en forme de choral ». Le mouvement est modéré (noire = 76) et la mesure à 5/4. Cette mesure est déjà utilisée par Haendel, Boieldieu, et plus tard, par Moussorgsky après Glinka. Une atmosphère mystérieuse baigne ce mouvement lent. Il est en sol Majeur. Les violons divisés donnent des accords consonnants à trois parties. (C).

Le célesta est le seul instrument de percussion utilisé. A (2) un thème D, très calme, vient se greffer à l'accompagnement préétabli. D'abord le hautbois solo relayé par la flûte. Le thème est alors à 4/4 et pentatonique aux cordes tandis que les bois font entendre des triades mélodiques chères à l'auteur. Cette deuxième partie est un exemple de l'économie des moyens employés qui s'accorde parfaitement avec le goût de Copland pour le style français.

3. - Saturday Night Waltz.

Une courte introduction de 8 mesures étage des quintes pour donner l'illusion d'accords d'instruments sur sol, ré, la, mi, que font sonner à vide les cordes des violons. 11 (onze) mesures dans un mouvement plus large et dans une intensité de plus en plus faible amènent la valse lente (noire = 72) (E) dans le ton de mi bémol majeur. C'est un thème carré. La harpe fait curieusement entendre un accord sur deux, légèrement décalé. Avant de poursuivre la valse avec les alti ; les deuxièmes violons font entendre un contrechant de quatre notes. Le hautbois, cette fois-ci accompagné par la flûte, reprend une troisième fois le début du thème (E). Le caractère agreste de cette pièce se voit accentué par l'imitation du chant d'un oiseau. A (6) en si majeur et deux fois plus vite une section centrale ou le thème (F) apparait aux alti. A 10, avant de reparaitre sous sa forme première, nous entendons aux violons une variante qui amorce le retour à la tonalité de mi b. La pièce se termine très doucement sur des tenues de cor.

4. - Hoe Down.

C'est également une danse, mais celle-ci est tumultueuse et son rythme comprend de brusques ruptures. C'est au Kentucky et en Virginie qu'elle est dansée. Nous retrouvons ici toute la percussion utilisée au début de l'œuvre. 4 mesures de galop (a) ponctuées de syncopes avec le tutti d'orchestre. Un court motif (G) à caractère modal accompagne un autre étagement de quintes. A (2), les quatre mesures du début sont réexposées. Puis le piano martèle le rythme obstiné. Croche, deux doubles croches dans la tonalité initiale de Ré majeur. Un court motif chromatique apparait à la basse.

A (5), amorcé par le rythme de galop, les cordes, le xylophone et les deux clarinettes déroulent un thème de « hoe-down » (H) à contour pentatonique avec une chute sur deux « Ré ». Ce rythme de danse tire ses origines du folklore irlandais et écossais dont Copland s'est emparé comme il s'était inspiré du jazz. Il est intéressant de noter à ce propos que ces rythmes apportés par les émigrés européens en Amérique du Nord sont venus se fondre avec ceux de la musique syncopée. A 6, les deux hautbois énoncent un thème roulé en boule (I). C'est un thème où alternent les clarinettes et les hautbois. A 7, retour de (H). A 8, retour de (I). A 9, le thème roulé en boule s'amplifie et à 10 retour de (H).

Après les quatre mesures initiales, un élément nouveau (K) montre l'utilisation presque photographique de la chanson « Bonypart », qui se bloque curieusement sur un contretemps. Modulation en la à (15). A (17), c'est à nouveau le rythme obstiné (croche - 2 doubles croches) avec une rentrée de la tonalité de Ré majeur. Un « pont » ritardendo molto ramène au thème de H et de I. La Coda se fait avec le tutti de l'orchestre. Ce mouvement peut se ramener au plan suivant qui laisse à grand nombre de thèmes la possibilité de revenir constamment comme dans la forme rondeau.

(a) G (a) G' (a) H I I H I I (a) H (a) K

G' Pont H I H Coda

Cette œuvre fournit de bons exemples de « la nervosité du style musical » de Copland. Ce n'est peut-être pas là une de ses œuvres les plus représentatives de sa personnalité. Les ouvrages tels que la Danse Symphony ou la Troisième Symphonie révèlent un aspect plus sérieux de son tempérament musical. Chef d'orchestre, conférencier, directeur de la société des compositeurs, il a beaucoup travaillé pour la diffusion internationale des ouvrages américains. Cette suite intéressera les élèves des classes de sixième, et dans d'autres classes, sera une excellente occasion de faire une coordination avec la leçon de géographie sur les U.S.A.



ÉDITIONS **HENRY LEMOINE** et Cie - 17, Rue Pigalle PARIS IXe - Ch. P. Paris 5431

YVONNE TIÉNOT

Collection " POUR MIEUX CONNAITRE "

C'est pour mieux connaître la vie des grands musiciens, les traits les plus saillants de leur caractère, les moments les plus décisifs de leur carrière, les circonstances dans lesquelles leurs œuvres ont été conçues, les luttes qu'ils ont menées pour l'épanouissement de leur art, que cette collection *Pour mieux connaître* a été créée.

Aux amateurs comme aux professionnels, aux élèves comme aux professeurs, elle rappelle des notions essentielles et apporte des éléments nouveaux et particulièrement importants grâce :

à des tableaux chronologiques donnant des références complètes et précises sur la tonalité des œuvres-date, genre, titre en langue originale et en français, auteurs des textes (pour la musique vocale) classement, etc. ;

à des notes marginales ; à des notes biographiques concernant les noms propres cités au cours de l'ouvrage.

J. HAYDN .... 3 F. **G. F. HAENDEL** .... 3 F.

Dans un style alerte et très vivant, Yvonne Tiénot campe admirablement ses personnages en tant qu'hommes et en tant que musiciens. Deux opuscules qui feront les délices de nos grands élèves lorsqu'ils prépareront l'épreuve du baccalauréat.

(*L'Education Nationale*)

F. SCHUBERT .... 5,40 F.

...Par son texte succinct et par sa présentation, ce petit livre qui appartient à une collection intitulée « Pour mieux connaître » s'adresse de toute évidence à un public scolaire

Par contre, le tableau chronologique des compositions de Schubert et, en particulier, des mélodies avec leurs titres en allemand et en français, rendra des services certains à qui ne possède pas chez soi l'œuvre complète du musicien.

(*Arts*)

J. S. BACH .... 7 F.

...Substantielle étude qu'a fait paraître Mme Yvonne Tiénot. Ces soixante pages auxquelles s'annexe un tableau chronologique et thématique des œuvres du Cantor, comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques en disent long sur l'enquête à laquelle l'auteur s'est livré, enquête menée avec une sûreté, une lucidité dont le lecteur lui sauré gré...

Paul Tinel (*Le Soir*, Bruxelles)

H. BERLIOZ .... 8,80 F.

...Copieuse plaquette que vient de consacrer Yvonne Tiénot à Hector Berlioz (135 p.). Il y a là l'essentiel, mais il n'y manque rien et l'amateur trouvera dans ces pages de nouvelles raisons de mieux goûter encore la musique de Berlioz.

Vincent Gambau (*Le Populaire*)

W. A. MOZART .... 9 F.

...Quelques lignes de M. Georges de Saint-Foix, le maître incontesté des études mozartiennes, servent d'introduction au volume de Mme Yvonne Tiénot : « C'est une étude de valeur que j'ai lue avec grand intérêt et que je recommande aux mozartiens, spécialement à la jeunesse, pour mieux connaître Mozart ». C'est, qu'en effet, ce court volume condense en ses cent-soixante pages de texte tout ce qu'il faut savoir du maître de Salzbourg...

(*Le Mercure de France*)

J. Ph. RAMEAU .... 5,80 F.

En quelque cent pages, Yvonne Tiénot évoque la personne et l'œuvre de Rameau. Point de littérature inutile. Une série de faits, de dates, de judicieuses remarques. Qui aura lu cette utile brochure sera susceptible de mieux comprendre *Les Indes Galantes*, les *Concerts en sextuor* ou l'œuvre de clavecin...

(*Le Larousse Mensuel*)

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers l'œuvre .... 11,20 F.

Un volume broché (format 17×22 - 184 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...Mme Yvonne Tiénot nous offre aujourd'hui un *Beethoven* particulièrement bien construit, dans lequel même les familiers du maître de Bonn trouveront à compléter leur information... le texte de Mme Yvonne Tiénot est complété par un tableau chronologique extrêmement bien fait des œuvres du maître... Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage français sur Beethoven pourvu d'un aussi solide et précieux appareil de recherche.

Emmanuel Buenzod (*Gazette de Lausanne*)

R. SCHUMANN, l'homme à la lumière de ses écrits .... 11,20 F.

Un volume broché (format 17 × 22 - 204 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...En fait, Y. Tiénot a conçu le travail sous forme d'une centaine de courts paragraphes précédés chacun d'un sous-titre : d'où clarté, rapidité du discours. Il est fait appel à de nombreuses citations. Dans le cas de Schumann, le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Car si beaucoup connaissent le musicien, qui donc a pratiqué l'écrivain ? Le livre prend fin sur un tableau chronologique de l'œuvre de Schumann : on le chercherait en vain dans une autre étude en langue française... En évitant tout jargon technique ou esthétique, Yvonne Tiénot vient de projeter ici des clartés sur un homme et sur une œuvre que le temps n'a pas entamées.

Norbert Dufourcq (*La Nation Française*)

En collaboration avec O. d'ESTRADE-GUERRA.

Claude DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu .... 13 F.

Un volume broché illustré de 17 photographies hors-texte (format 17 × 22 - 264 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

« ...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont ont si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France au seuil de l'« année Debussy » est à portée de notre main... ».

Jacques Chailley (Extrait du texte de présentation)

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

C'est par une illustration de l'école religieuse française que je suis heureux d'ouvrir cette chronique. Tout ici (ERATO) séduit : une pochette qui, très fidèlement et artistiquement reproduit une œuvre du XVe siècle : La Pieta d'Avignon, un disque d'une extrême fidélité, enfin, par la Chorale Stephane Caillat et l'Orchestre de Chambre J.-Fr. Paillard, une interprétation marquée d'une noble inspiration et d'un style parfait, de deux *Grands Motets* de M. R. DELALANDE : *De Profundis, Regina Coeli*. Deux œuvres dans lesquelles, avec un égal bonheur pour les voix et les instruments, coule une musique profondément religieuse et pieuse qui n'oublie pas cependant, par son côté décoratif, sa destination royale. Au même titre que la musique elle-même, l'alternance, la succession des récits, trio, quatuor, chœurs, inséparables de cette forme française de la Cantate qu'est le Grand Motet, traduisent l'esprit des textes sacrés. Comme on déplore en écoutant cette si belle et si prenante musique la pauvreté musicale des offices religieux en bon nombre d'endroits, premièrement, et, deuxièmement, l'indigence de certains livres scolaires d'Histoire de France, dans lesquels on cherche en vain au chapitre consacré à ce siècle, les noms de Delalande, Lully et d'autres. Ignorent-ils les auteurs de ces manuels qui fléchissent sous le poids de titres ou de responsabilités universitaires, qu'à l'égal de tous les autres arts, la musique a fait la grandeur d'un règne et d'un lieu. (1).

Aucun mois ne se passe sans que D. Machuel ou moi-même, ne vous signalions une production discographique de Cantates de BACH. Peu à peu, s'élève ce monument à la gloire d'un genre hautement représentatif de toute une vie professionnelle et aussi des us et coutumes d'une époque. A ce titre déjà, l'affaire mérite qu'on s'y intéresse. Et puis, le musicien a atteint, avec ce genre, tant dans le domaine profane que cutuel, un niveau de vérité et d'expression, une richesse d'invention laissant bien loin toutes les réserves et critiques faites sur le genre. Voici donc 6 Cantates réparties en 3 disques : chez ARCHIV (2) les *Cantates pour soliste* BWV 55 pour le *22e Dimanche après la Trinité*, œuvre admirable d'émotion, écrite aux alentours de 1730 et BWV 189 pour la *Fête de la Visitation de la Sainte Vierge*, œuvre de jeunesse précisent certains, d'une authenticité douteuse selon d'autres. Chez AMADEO (3) la *Cantate 12 « Pleurer, gémir »* pour le *dimanche Jubilate*, en allant de l'affliction à l'allégresse, commente, avec quelle richesse musicale, le 3e dimanche après Pâques, et la *Cantate 29* composée pour *l'élection du Conseil à Leipzig en 1731*. Chez PHILIPS (4), la joyeuse et exubérante *Cantate n° 11 pour l'Ascension* et la *n° 65 pour l'Epiphanie*. Disons que les trois enregistrements, avec des formations diverses, offrent des interprétations de très haute qualité : chœurs et orchestre Bach de Munich chez ARCHIV, chœurs de l'opéra et orchestre de chambre de Vienne chez AMADEO, chorale Bach de Stuttgart chez PHILIPS.

A ces illustres productions, ne manquez pas d'ajouter un disque de la série ANGEL, chez PATHÉ-MARCONI qui justifie au mieux ce que notre dernier numéro disait d'elle. Le disque que voici (5) rassemble A. Cluytens, Victoria de Los-Angeles, D. Fischer-Dieskau, H. Puig Roger à l'orgue, les chœurs El. Brasseur et l'orchestre de la Société des Concerts, lesquels donnent une interprétation rare de qualité et d'émotion d'un grand maître français trop fin et trop sensible pour notre époque et que, cependant, on souhaiterait plus connu : G. FAURE et son *Requiem*. De par la formation qu'il reçut à l'Ecole Niedermeyer, ses fonctions d'organiste et de maître de chapelle. Il est normal que Fauré ait senti le besoin d'une œuvre composée pour la liturgie des morts. De là, cet impérissable Requiem. On en a usé et abusé dans les églises, l'accomodant à diverses sauces plus respectueuses des impératifs matériels du casuel que de la véritable beauté d'une œuvre d'art. On a fini par défigurer totalement cet émouvant langage, humain et hautement spirituel. Ce merveilleux disque remet les choses au point. Profitez-en et en l'écoutant, non seulement vous admirerez, mais vous participerez aux voies les plus secrètes qui ont animé l'âme du musicien. Le disque s'accompagne d'une belle plaquette donnant tout le texte latin ainsi qu'une étude sur Fauré et l'œuvre.

En musique instrumentale, voici tout d'abord CYCNUS (6). Il apporte un vibrant écho de l'Ecole vénitienne du XVIIIe siècle avec un ensemble de maîtres et de compositions illustrant styles et formes : de TARTINI, violoniste, théoricien, compositeur, esprit curieux des choses de l'acoustique, a, en dehors de sa profession de virtuose, beaucoup écrit ; quelques-unes de ses compositions ont fait tort à sa réputation. Voici, par contre, un *Concerto*, n° 78 *en Ré Majeur* (*Sonate à 4 sans basse continue*) en 4 mouvements, pour 2 violons, alto et violoncelle, remarquable de vie, de rythme et de sonorité, le dialogue se présente si serré entre les quatre pupitres que l'on songe au quatuor à cordes ; de VIVALDI, une *Sonate* n° 3 *en la mineur* séduit à cause de l'instrument qui la joue : le violoncelle d'Evariste Felice DALL'ABACO, un bel exemple de *Sonate d'église :* de PESCETTI une curieuse *Sonata per clavicembalo ;* enfin de F.-A. BONPORTI, une des six *Inventions* fleurant la Suite, pour violon solo et basse continue. Le tout est remarquablement joué par les solistes de la Société de chambre de Lugano et profite d'un enregistrement parfait, infiniment sensible. Un très beau disque auquel vous ne manquerez pas d'ajouter celui que la DEUTSCHE-GRAMMOPHON consacre à François COUPERIN donnant deux *Concerts Royaux* joués remarquablement par l'Orchestre de Chambre de New-York ; la gravure est irréprochable. Selon le désir de Louis XIV qui les avait commandés, elles sont écrites dans le genre de la Suite à la française. Tout cela est plus que ravissant et doit prendre une place de choix dans une évocation historique (7).

Pour la même raison, retenez un disque bienvenu en cette année d'un bicentenaire : l'*œuvre pour clavecin* de RAMEAU, chez VALOIS. Des trois disques qui y sont consacrés, le premier que voici donne le *Premier Livre (1706)* et 5 *Pièces de 1741* dont la *Dauphine* (8).

De l'Ecole allemande classique, HARMONIA MUNDI, éditeur se trouvant en tête de ce qui peut servir l'art, qui entoure ses productions d'un soin jaloux quant au choix des œuvres, à leurs interprétations et aux réalisations techniques, donne de HAYDN, trois *Trios*. Les manuels font, en général, peu de cas de cette partie de l'activité compositionnelle du musicien ; il y a cependant là un sens artistique exquis, voilà de la musique faite pour plaire, cela compte ! (9).

De MOZART, chez les DISCOPHILES, existent trois *Sérénades* en deux disques : la *Sérénade K 361 en si bémol majeur* (10) écrite à Munich fin 1780 et début 1781. A l'origine, elle ne comporta que 4 morceaux : Largo Allegro Molto ; menuet avec 2 trios : Adagio, Rondo, auxquels Mozart ajouta quelques six ou sept ans plus tard une *Romance* toute d'intériorité, un *Thème avec variations* et un *menuet*. L'ensemble instrumental se compose de 13 instruments à vent : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors de basset, 4 cors, 2 bassons, 1 contrebasson. En cette Sérénade, appelée Grande Sérénade, importante, imposante, résident tous les secrets, toute la science du maître, et, aussi, son inépuisable inspiration, sa verve mélodique, sa fantaisie, la profondeur de ses sentiments, le sens inné et magique qu'il avait du coloris instrumental, il apparaît bien que Mozart ait livré là l'épanouissement de nouvelles et récentes conquêtes dans le domaine des instruments à vent. Quelqu'un, entendant l'œuvre quelques années après sa composition, a pu dire : *« J'ai entendu une musique pour instruments à vent de M. Mozart. Oh ! quelle puissance ! combien grandiose, noble, magnifique ! »*. Par ailleurs, si vous voulez un témoin de la qualité et de la valeur des instrumentistes à vent français, prenez ce disque. L'ensemble à vent dirigé par P. Rampal donne de ce chef-d'œuvre une interpré-

tation extraordinaire: technique, sonorité, musicalité, esprit vont de pair. Le disque se complète par les deux *Adagios* K 410 et 411. Le second disque (11) contient, jouées par les mêmes interprètes les *Sérénades 11 et 12*, K.375 et 388.

Pour les cordes seules, un excellent disque Barenreiter retient deux *Quatuors* de MENDELSSOHN (12), compositions auxquelles on ne saurait, à moins d'être de mauvaise foi, méconnaître valeur et intérêt ; la solidité, l'élégance de l'écriture, les dispositions instrumentales heureuses sont évidentes. En outre, elles constituent un intéressant témoignage d'une période assez instable et mouvante de l'histoire de la forme. L'interprétation, par le Fine Arts Quartet, se signale entre autres choses, par une grande souplesse, de l'homogénéité et une expression sensible ; tout cela est fidèlement restitué par une gravure impeccable.

Pour le piano, CHOPIN et Cziffra font l'objet chez Philips dans la Collection des Trésors Classiques d'une édition des *Etudes* (13). Point n'est besoin de situer ces œuvres, ni de dire quoi que ce soit sur l'interprétation. Tout le monde sait à quoi s'en tenir et l'on n'hésitera pas. De CHOPIN encore, une œuvre de jeunesse ouvre un disque Critère, avec un *Rondo à la mazur ;* sur le même disque (14) figurent deux auteurs fort peu connus : le polonais LESSEL (1790-1839) et SZYMANOWSKA (1789-1831). Ce disque, soigné, comme il se doit chez cet éditeur, me semble utile à la connaissance de la musique polonaise du XIXe siècle.

Pour le violon, deux disques doivent s'inscrire en priorité dans votre choix. Les raisons en sont diverses et vous les apprécierez. Le premier, Voix de son Maitre, donne de BRAHMS, les *trois Sonates jouées,* ô bonheur ! par Y. Ménuhin. Parmi les œuvres de cette forme écrites par le musicien (3 pour piano, 3 pour violon, 2 pour violoncelle, 2 pour clarinette) celles-ci paraissent les plus accomplies, thèmes riches, écriture coulante. Un opuscule signé J. Cotté, analyse les œuvres, regrettons l'absence d'exemples musicaux, les thèmes principaux, par exemple (15). Le second disque (16) rassemble trois maîtres français ; il faut remercier l'éditeur, Philips « Trésors Classiques » d'avoir eu la belle idée de réunir ces trois éminentes expressions de la musique de chambre française : la 1ère *Sonate pour violon et piano en la mineur* de G. FAURE qui, en dehors de l'ineffable sentiment qui s'en dégage, révèle un constant souci de l'unité par la prépondérance de la forme « mouvement initial » qui, dans le final, s'associe au Rondeau, et, d'autre part, les *Sonates* de RAVEL et DEBUSSY.

Pour l'orgue, de prestigieux disques, chez Ducretet, offrent tout l'œuvre de MESSIAEN, joué par l'auteur à son grand orgue de la Trinité. Retenez pour l'instant, deux disques : le premier donne *sept œuvres datant de 1951.* En dehors des 1ère, 4e et 7e, elles s'inspirent d'un texte biblique. L'autre disque donne cinq pièces commentant une messe basse, en l'occurrence celle de *Pentecôte.* Les textes de présentation sont de Messiaen lui-même, ce qui rend tout commentaire superflu ; lisez donc, écoutez et méditez (17-18).

Dans le domaine du concerto pour clavier, le choix s'offre varié comme toujours. Voici d'abord, chez les Discophiles, *trois Concertos* de HAYDN joués au clavecin par R. Veyron-Lacroix accompagné par la Société des Concerts dirigée par K. Redel (19). Ensuite, chez la Deutsche Grammophon, *quatre Concertos* de BEETHOVEN, par W. Kempff et l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par F. Leitner (20-21-22). Enfin, chez Columbia, un disque (23) rassemble SCHUMANN et LISZT, joués par Annie Fischer et The Philharmonia Orchestra conduit par Klemperer. Choisissez donc, à moins que vous ne soyez tenté par le tout.

Pour l'orchestre, une excellente version de deux poèmes symphoniques de STRAUSS figure au catalogue Columbia : *Métamorphoses* et *Mort et Transfiguration* dont la partition de poche Eulenburg donne une bonne analyse et l'argument (24). Encore chez Philips, Trésors Classiques, un enregistrement couronné d'un Grand Prix du Disque Français, donne, dirigée par Markévitch à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Philharmonie d'Etat de Moscou et l'ensemble de garçons du Chœur académique russe d'U.R.S.S. l'étrange *Symphonie de Psaumes* de STRAVINSKY, le disque se complète par six *mélodies* de MOUSSORGSKY (25). Du tchèque B. MARTINU qui, avec Harsangi, Mihalovici, Tansman, créa un groupe nommé l'Ecole de Paris, Supraphon (26) offre le

Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales et les *Fresques de Piero della Francesca* inspirées des huit fresques de la légende de la Sainte Croix, à Arezzo.

Un disque particulièrement bienvenu pour les candidats au C.A.E.M. offre le *Mandarin merveilleux*, ainsi que le *Prince de Bois* de BARTOK, chez Vox, Collection des Cinq Siècles, disque couronné d'un Grand Prix Ch. Gros (27).

Pour terminer, je tiens à signaler tout d'abord une édition ERATO de nature à familiariser les enfants avec l'orchestre, cela prend l'allure d'un jeu, jeu éducatif bien sûr. Le disque contient des fragments d'œuvres célèbres. Cinq jeux variés sont offerts à l'imagination, à l'attention des enfants, et aussi à leur oreille. Plusieurs planches répartissent les questions (instruments, œuvres, auteurs). Si vous désirez récompenser ou offrir, prenez ce disque : « Voulez-vous jouer au chef d'orchestre ? » (28).

Ensuite, le 20e disque : « *Histoire de France par les Chansons* » au CHANT DU MONDE, illustre la *IIIe République* avec *Chansons de l'Elysée* (29).

Le 29e numéro de « *Musique pour tous les Temps* ». « *Orgues historiques* » se consacre à l'étude, l'histoire et la présentation de l'orgue de Souvigny, c'est un beau document, comme tous les numéros de cette revue HARMONIA MUNDI, d'ailleurs (30).

Enfin, chez l'éditeur LEMOINE, vous trouverez les deux disques : « *Classe de 6e, Classe de 5e* » illustrant les ouvrages Cornet et Fleurant (31).

---

(1) DELALANDE - De Profundis (Ps. 129. Grand Motet pour soli, chœur et orchestre) ; Régina coeli (pour soli, chœur et orchestre). 30/33. Erato. LDE 3238.
(2) J.-S. BACH - Cantates : « Ich armer Mensch » et « Meine Seele ». 25/33. Archiv. 13072 AP.
(3) J.-S. BACH - Cantates : « Weinen, klagen » et « Wir danken dir, Gott ». 30/33. Amadeo. AVRS G 212.
(4) J.-S. BACH - Cantates 11 : « Oratorio de l'Ascension » et « GS Epiphanie ». 30/33. Philips. L 02257 L.
(5) G. FAURE - Requiem. V.S.M., Angel. AN 107 F.
(6) Les maîtres Vénitiens du XVIIIe siècle. Cycnus. 30 CM 009.
(7) F. COUPERIN - Concerts royaux 3 et 4. D.G. 18781.
(8) RAMEAU - L'Œuvre de clavecin : I (Premier Livre : Prélude, Allemande, 2e Allemande, Courante, Gigue, Sarabande, Vénitienne, Gavotte, Menuet). 5 Pièces : (La Livri, L'Agaçante, La Timide, L'Indiscrète, La Dauphine). 30/33. Valois. MB 418.
(9) J. HAYDN - Trios piano, violon, violoncelle : 24 en Re, 26 en fa dièse m. 29 en mi bémol. 30/33. Harmonia Mundi. HMO 30526.
(10) MOZART - Sérénade n° 10 en Si bémol M., K 361 pour 13 instruments à vent. Adagios pour instruments à vent, K 410 et K 411. 30/33. Discophiles. DF 730051.
(11) MOZART - Sérénades pour instruments à vent n° 11 en Mi bémol M., K 375 et n° 12 en ut m. K 388. 30/33 Discophiles. DF 730052.
(12) MENDELSSOHN - Quatuors en Mi bémol M., op. 12 et mi. m., op. 44, n° 2. 30/33. Barenreiter. BM 30 L 1815.
(13) CHOPIN - Les 24 Etudes par Cziffra. 30/33. Philips. L 02267 L.
(14) CHOPIN - Rondo à la mazur.
LESSEL - Variations n° 1 pour piano.
SZYMANOWSKA - Etudes en Mi bémol M., Mi M., Fa M., ré m., Do M., Menuet, Polonaise en fa m., Nocturne en La bémol M. 30/33. Critère. CRD 132.
(15) BRAMS - Les trois Sonates pour violon. 30/33. V.S.M. FALP 700-701.
(16) FAURE - Sonate violon piano, n° 1 en La M., op. 13.
DEBUSSY - Sonate violon piano, n° 3.
RAVEL - Sonate violon piano. 30/33. Philips. L 02264 L.
(17) MESSIAEN - Livre d'orgue (Reprise par interversion Pièce en trio. Les mains de l'abîme. Chants d'oiseaux. Pièce en trio. Les yeux dans les roues. Soixante-quatre durées). 30/33. Ducretet. Duc 7.
(18) MESSIAEN - Messe de Pentecôte : Les Langues de feu (entrée), Les choses visibles et invisibles (offertoire), Le Don de la sagesse (consécration), Les oiseaux et les sources (communion), Le Vent de l'esprit (sortie). 30/33. Ducretet. Duc 6.
(19) HAYDN - Les trois Concertos pour clavier : Fa M., Sol M. et Ré M. 30/33. Discophiles. DF 730060.
(20) BEETHOVEN - Concerto n° 1 en Ut M., op. 15. 30/33. Deutsche-Grammophon. Stéréo. 138774 SLPM.
(21) BEETHOVEN - Concerto n° 5 en Mi M., op. 73. 30/33. Deutsche-Grammophon. Stéréo. 138777 SLPM.
(22) BEETHOVEN - Concertos n° 2 en Si M., op. 19 et n° 4 en Sol M., op. 58. 30/33. Deutsche-Grammophon. Stéréo. 138775 SLPM.
(23) SCHUMANN - Concerto en la m.
LISZT - Concerto n° 1 en Mi bémol M. 30/33. Columbia. FCX 967.
(24) R. STRAUSS - Mort et Transfiguration - Métamorphoses. 30/33. Columbia. FCX 939.
(25) STRAVINSKY - Symphonie de Psaumes.
MOUSSORGSKY - Six mélodies : Berceuse du paysan. La Pie, La Nuit, Où es-tu petite étoile, Le Carnement, Sur le Dniepr. 30/33. Philips. L 02232 L.
(26) MARTINU - Concerto pour 2 orchestres a cordes : Les Fresques de Piero della Franscesca. 30/33. Supraphon. LPV 10109.
(27) BARTOK - Le Mandarin merveilleux, Le Prince de Bois. 30/33. Vox. PL 12040.
(28) Voulez-vous jouer au chef d'orchestre ?. Cinq jeux en un seul, de M. CORNELOUP. Un livre-disque, un jeu éducatif pour faire découvrir les instruments, les grands musiciens, leurs œuvres. 25/33. Erato. LDEV 2025.
(29) Histoire de France par les Chansons : L'Elysée. 17/33. C.D.M. LDY 4200.
(30) Musique pour tous les Temps : Orgues historiques : Souvigny. 17/33. M.T.T. n° 29.
(31) Le Moniteur musical du Solfège vocal et du Solfège par les textes de R. CORNET et M. FLEURANT. Classes de 6e et de 5e. 25/33. Lemoine.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à voix mixtes

(*Chorales de C.E.G., Collèges, Lycées, E.N. Adultes*)

1964 marque le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance de Glück qui tient une place de premier plan dans l'histoire de l'Opéra.

Aussi avons-nous cru bon d'étudier ci-dessous un extrait d'une des plus célèbres œuvres de ce compositeur : Orphée.

Si ce chœur demande une interprétation sensible, mais sans mièvrerie, des voix homogènes et pures, il ne présente pas de grandes difficultés d'intonations ni de rythme.

Chœurs à l'Etude

GLUCK 1714-1787 - ORPHEE
Chœurs des Champs-Elysées

(*Viens dans ce séjour paisible*)

4 voix mixtes sans accompagnement

Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e

En histoire de la musique (classes de 4e) comme en théorie musicale, ce chœur porte en lui-même l'illustration de plusieurs leçons :

— Glück et l'Opéra dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle ;

— La mesure à 3/8 ; La liaison de phrasé et le coulé ; La tonalité de Fa majeur (accord parfait et accord de dominante ; Les tons voisins de fa majeur et modulation à ces tonalités : Do majeur (voir mes. 6 et 7) et Si bémol majeur (voir mes. 18 et 19).

Généralités.

Les quatre voix seront très homogènes. En cette page essentiellement harmonique, aucune partie ne doit dominer. Le mouvement sans lenteur exagérée, sans hâte non plus, est calme et d'une grande sérénité : Orphée n'est-il pas envoûté par l'atmosphère enchanteresse de ce paradis de la mythologie grecque, où les ombres heureuses, compagnes d'Eurydice, vêtues de blanc ou de tendres tons pastel entourent Orphée en se livrant à de gracieuses évolutions.

Présentation.

Révision de la biographie de Glück. Sa réforme de l'Opéra. Situer le chœur des Champs-Elysées dans l'œuvre (selon les éditions 2e tableau du 2e acte ou 3e acte).

Rappeler la légende d'Orphée : mort d'Eurydice mordue par un serpent ; désespoir d'Orphée, intervention de l'amour. Tableau des enfers : pouvoir magique de la musique symbolisé par la lyre d'Orphée, ainsi s'apaise le courroux des démons qui gardent l'entrée de l'infernal séjour.

Tableau des Champs-Elysées : Eurydice parmi les ombres heureuses (voir généralités) va être rendue à son époux qui n'a qu'amour et ferveur pour elle.

A titre documentaire, on peut faire allusion à la cruelle condition, hélas non respectée par Orphée, qu'a posée l'Amour. Immense désespoir d'Orphée (audition de l'air : J'ai perdu mon Eurydice). Seconde intervention de l'amour touché par tant de pleurs ; scène terminale (version différente selon les éditions).

Division et Travail par Phrase.

a) *Viens dans ce séjour paisible.*

Pas de difficulté particulière. Travail habituel (voir n° 101 indications générales relatives aux chœurs à 4 voix mixtes).

Au cours de l'étude, veiller au respect des « coulés » ; Sop. et Alti (mes. 2, 3, 4).

b) *Epoux tendre, époux sensible.*

Soprani (mes. 7) : Demi-ton « *fa-mi* » et répétition du « *mi* » très juste hauteur exacte du « *mi* ».

Alti et Basses : Sans difficulté.

Ténors (mes. 6) : « *si bécarre* » haut près du « *do* ».

Ténors (mes. 8) : « *si bémol* ». Faire remarquer la différence d'intonation entre les deux « *si* » ; le « *si bémol* » étant toutefois facile à chanter juste.

Mise en place des 4 voix :

Sop. et Alti : Remarques sur la dissymétrie rythmique.

Sop. et Ténors : Remarques sur la dissymétrie rythmique

Sop. et Basses : Remarques sur la dissymétrie rythmique

Alti, Ténors et Basses : Simultanément.

Les 4 voix simultanées.

c) Enchaînement a - b.

d) *Viens bannir tes justes regrets.*

Soprani, Alti, Ténors : Travail habituel, bonne interprétation des « coulés ».

Basses (mes. 12) : Chromatisme très juste (solfège, vocalises avec transposition du passage (mes. 11, 12, 13) ; en *mi bémol, mi, fa* (ton original) *fa dièse, sol.*

Parties simultanées (mes. 10) : Remarquer l'attaque de la première syllabe de *bannir*. 3e temps aux Sop. A. T. 2e temps aux Basses.

Basses et Sop. ; Basses et Alti ; Basses et Ténors ; Sop. Alti Ténors : Simultanément.

Les 4 voix simultanées.

e) Enchaînement b - d.

Revoir séparément Soprani puis Basses.
Les 4 voix simultanées.
Enchaînement a - b - d.

f) *Eurydice va paraître.*

Soprani : Souplesse des double-croches.

Alti : Identité absolue des « *do* ».

Remarquer l'attaque « *Eurydice* » sur le 2e temps.

Ténors : Sans difficulté.

Basses : Etablir avec précision la division des voix : 1re Basses un peu plus étoffées que les 2e Basses.

Parties simultanées : 1° et 2° Basses ; 1° Basses et Ténors ; 2° Basses et Alti ; Soprani Ténors 1° et 2° Basses.

Les 4 voix simultanées

g) Enchaînement d - f.
Révision parties séparées : Phrase « f » nuance « pp ».
Révision parties simultanées : Phrase « f » nuance « pp ».
Enchaînement b - d - f.

h) *Eurydice va renaître.*

C'est sans contredit la phrase la plus difficile.

Soprani : Enchaînement (mes. 19 et 20) (*si bémol - si bécarre*) ; de cette dernière note dépend la justesse de la phrase entière.

Travail des mes. 19 et 20 : Solfège, vocalises en transposant (voir 1 du tableau terminal).

Alti : lent travail par le solfège. Difficulté du chromatisme (mes. 20) en raison de la présence du « *fa naturel* » à la mes. 19. Vocaliser l'exercice suivant (2 du tableau terminal).

Ténors : Voir Alti. Mes. 20 difficile à attaquer ; voir 3 du tableau.

Basses : Facile, Reprendre la même division des voix qu'en « f ».

Parties simultanées : Sop. et Alti : Sop. et Ténors : remarquer l'attaque sur le 2e temps ; Sop. et Basses ; Alti et Ténors ; Alti et Basses ; Ténors et Basses ; Sop. Alti et Basses ; Sop. Ténors et Basses ; Les 4 voix.

i) Enchaînement f - h : Révision parties séparées.

Enchaînement b - d - f - h.

j) *Avec de nouveaux attraits.*

Sop. Alti Ténors : Identité des notes répétées ; diminuer la 2e note des coulés.

Basses (mes. 24) : Veiller au « *fa* » sur le premier temps ; ne pas se laisser influencer par la mes. 12.

k) Enchaînement h - j : Révision Alti et Ténors séparément.

l) *Eurydice, Eurydice.*

Soprani (mes. 26 et 27) et Alti (mes. 28 et 29) : rechercher le même timbre, le même phrasé, le même caractère.

Ténors et Basses : *Eurydice va paraître.* Diminuer la syllabe muette de *paraître.* Respirer avant la mesure 28 pour atteindre aisément les notes élevées (mes. 29) et respecter le « coulé ».

Parties simultanées : Sop. et Alti, puis Ténors et Basses.

Les 4 voix simultanées.

m) Enchaînement j - l.

n) *Va paraître, va paraître.*

Soprani et Alti (voir 1).

Ténors et Basses : Terminaison différente à remarquer : travailler en battant la mesure.

o) Enchaînement j - l - n.

p) *Eurydice* (mes. 33 et 34).

Seul le rythme est assez difficile. Travail solfégique en battant la mesure.

Soprani puis Alti. Ténors et Basses ensemble.

q) *Eurydice va paraître* (mes. 35 à 39).

Sans difficulté d'intonation. En raison du décalage rythmique, travailler par le solfège en battant la mesure, les mes. 35, 38 et 39. Continuer à battre la mesure même après adaptation des paroles.

r) Enchaînement p - q.

Enchaînement n - p - q.

Enchaînement j - l - n - p - q.

s) *Eurydice va paraître* (mes. 39 à 42, 1er temps).

Alti : grande souplesse de la phrase ; justesse du « *mi* » (mes. 40).

Ténors et Basses : Justesse du « *la* » aux Basses (mes. 41).

Parties simultanées : Alti et Ténors ; Alti et Basses. Battre la mesure pour la mise en place des 3 voix.

t) *Avec de nouveaux attraits* (mes. 42 à 45).

Pas de difficulté particulière d'intonation.

Soprani : Souplesse des « coulés » et de la ligne mélodique.

Alti : Reprendre depuis le dernier temps (mes. 41) (Rectifier la faute que portent certains exemplaires (mes. 44) 2e temps : lire un « *do* » à la place du « *ré* ».

Basses : Justesse du « *mi* » (mes. 43).

Parties simultanées : Sop. et Alti, Sop. et Ténors, Sop. et Basses, Alti et Ténors, Alti et Basses, Ténors et Basses : En battant la mesure.

Soprani, Ténors, Basses, puis les 4 voix.

u) Enchaînement s - t.
Enchaînement p - q - s - t.
Enchaînement l - n - p - q - s - t.

v) *Eurydice va paraître* (mes. 45, 46, 47).

Alti : Légère modification du début de la phrase (comparer les mes. 45 et 39).

Ténors et Basses : le rythme et les paroles sont modifiés. Battre la mesure, Mise en place facile.

w) Enchaînement s - t - v.

x) *Eurydice va paraître avec de nouveaux attraits.*

Sop. : Rechercher des voix claires. Respirer profondément avant l'attaque de la phrase, et, si nécessaire prendre une courte inspiration entre les 1ers et 2e temps (mes. 49).

Alti Ténors Basses : sans difficulté.

y) Enchaînement v - x : Par le solfège et en battant la mesure. Révision parties séparées si nécessaire.

Enchaînement s - t - v - x.

Enchaînement depuis le début.

Direction et Interprétation.

Battre régulièrement, et avec des gestes souples, la mesure à 3 temps. Indiquer les entrées lorsqu'il y a décalage rythmique. Amplifier le geste ou l'amenuiser selon les nuances à obtenir.

Suivre soigneusement les indications de nuances très bien notées sur la partition. « Crescendo » et « diminuendo » sans brusquerie « Forte » sans appuyer sur la voix aux mesures 35, 36, 47, 48, 49, « Ritenuto » à peine marqué aux mesures terminales 50 et 51.

NOTIONS THEORIQUES ET EXERCICES

Voir au début 1er paragraphe après les références concernant le chœur.

CHŒURS A VOIX EGALES

Chœurs à 3 Voix

1) *Facile : Je m'en fus cueillir la rose* (chant charentais harmonisé par Georges Favre - Ed. Durand).

2) *Moyenne difficulté : Pastourelle* (chant du Rouergue harmonisé par Georges Favre - Ed. Durand).

3) *Difficile :* (Accompagnement souhaitable) *Sous l'ombre fraîche des palmiers* (extrait de Rebecca de César Franck - Ed. Heugel). Ce chœur existe dans l'anthologie du chant scolaire 3[e] série - Ed. Heugel.



INSTITUT NEERLANDAIS
121, Rue de Lille - PARIS-7e

Tél. : SOL. 85-99

MARDI 3 MARS 1964 à 21 heures :

Bouw Lemkes, violon, et Jeanne Vos, violon.
Badings, Bartok, Haydn, Leclair, Milhaud, Prokofiev.

JEUDI 5 MARS 1964 à 21 heures :

Marie-Thérèse Fourneau, piano.

Daniel-Lesur, Debussy, Fauré, Flothuis, Mozart, Poulenc, Schubert, Stallaert.

JEUDI 12 MARS 1964 à 21 heures :

John Blot, piano.

MARDI 24 MARS 1964 à 20 heures :

La Passion selon saint Matthieu (J.-S. Bach). Audition intégral de haute fidélité, enregistrée en l'église de Naarden, Pays-Bas, où la Passion est exécutée chaque année au cours de la Semaine Sainte depuis 55 ans.

MARDI 7 AVRIL 1964 à 21 heures :

Brahms, Haydn, de Leeuw, Mozart, Pijper, Ravel, Schubert.

JEUDI 16 AVRIL 1964 à 21 heures :

Ank Reinders, soprano, et Tan Crone, piano.

Badings, Boulanger, Fauré, Mozart, Strauss.

Secrétariat.

Renseignements, jours ouvrables de 10 à 12 heures et de 15 à 18 heures, sauf le samedi.

Vu le nombre limité de places pour les conférences et les concerts, il est prudent de réserver dès réception des cartes d'invitation, au secrétariat ou par téléphone : SOL. 85-99, le matin.

SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Souscrivez un abonnement à ce supplément.

Le prix est de F. 8,- pour 5 Iconographies par an.

La première : *Stèle dite « de la Musique » ou de Gudea* a paru avec le n° 104 du 1er Janvier 1964 de l'« EM. ».

Elle vous sera expédiée dès réception de votre souscription.

• • •

ABONNEMENTS

N'oubliez pas que le prix de votre propre abonnement, F. 18.- peut être ramené à F. 14,50 si vous nous procurez un abonnement nouveau et à F. 11,- si vous nous procurez deux abonnements nouveaux.

Pour l'étranger, ces prix sont ramenés à F. 17.- et F. 13.-.

LE NUMERO D'AVRIL

Les vacances de Pâques s'étendant du 25 mars au soir au 10 avril au matin, le prochain *numéro 107 d'avril 1964* ne paraîtra que le 10 avril 1964.

Pour les jeunes... Musique du Monde

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaine France-Culture et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 9 mars (de 15 h. 30 à 16 h.).

Concerto pour marimba (et vibraphone) et orchestre de Darius MILHAUD. Soliste : Georges VAN GUCHT.

Lundi 23 mars (de 15 h 30 à 16 h.).

L'Apprenti Sorcier de Paul DUKAS.

Espana de Emmanuel CHABRIER.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.

Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 francs.

S'adresser à « MUSIQUE ET CULTURE », 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.

Cette Association édite également des disques d'initiation musicale. Le dernier disque qui vient de paraître est consacré à la présentation du Concerto Grosso (Concerto Grosso n° 12 de Haendel).

EXAMENS ET CONCOURS (1)

ÉPREUVES 1963

VILLE DE PARIS - 1er Degré

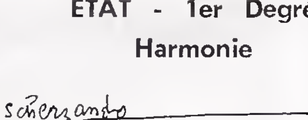
Dictées



Histoire de la Musique

Dégagez les aspects et les caractères principaux de la musique au XVIe siècle.

ETAT - 1er Degré



Harmonie



Solfège

Un peu retenu

Au mouvement

EDITION SPECIALE EXAMEN PROBATOIRE

A la suite de nombreuses demandes provenant des élèves se présentant cette année à l'épreuve facultative du probatoire, la Deutsche Grammophon met en vente, en une « EDITION SPECIALE BACCALAUREAT » le 15e Quatuor de Beethoven inscrit au programme de l'épreuve.

Cet enregistrement est extrait du coffret consacré aux 6 Derniers Quatuors de Beethoven, mis en souscription à la fin de l'année dernière.

Il est interprété par le Quatuor Amadeus. Cette gravure a été acceuillie par la critique spécialisée comme la plus belle version existant à ce jour.

Ce disque sera disponible chez les disquaires dans la 2e quinzaine de mars.

DGG Mono 18 900

Avertisez vos élèves sans tarder. Cet enregistrement mérite d'être retenu.

(1) Voir « E.M. », numéros 103, 104 et 105, Décembre 1963, Janvier et Février 1964.

R. SCHUMANN : Quintette en mi bémol, op. 44

par A. GABEAUD

Partition.

Ed. classiques : Durand.

Bibliographie.

Nombreuses biographies de Schumann (Brion, Coeuroy, Mauclair, etc...). Dernière parue : « Schumann » de Boucoureliev (éd. du Seuil) avec clichés, analyses, bibliographie, discographie...

Enregistrement.

Quintette de Schumann. 30/33 VSM - FALP - 140 (Quat Paganini), 30/33 VOX - PL - 8960.

GENESE ET GENERALITES

1842 ! Schumann est heureux ! Depuis bientôt 2 ans, il est l'époux de Clara ; sa revue : « *Neue Zeitschrift für Musik* » poursuit une activité incessante dans la vie artistique ; la renommée du compositeur s'étend et lui vaut de nombreuses connaissances et visites...

La vie peut être résumée par cette simple phrase inscrite dans le journal intime des deux époux : « Peu d'évènements, plénitude de bonheur... ».

Aussi, depuis deux ans, quelle fièvre de production ! En 1840 : 138 lieder, en cycles, en recueils... 1841 : *La 1re Symphonie* (op. 38) esquissée en 4 jours ! l'ébauche de la future *Symphonie en ré* (op. 120), le 1er mouvement du *Concerto* pour piano (op. 54)... Les idées jaillissent nombreuses de ce cerveau génial ; Schumann les rassemble, accumule les projets, se passionne pour l'orchestre qu'il découvre, car le piano ne lui suffit plus... il rêve à de grandes œuvres symphoniques ou dramatiques.

Cependant, depuis longtemps, une idée faisait son chemin dans l'esprit du musicien, idée suggérée par certain passage d'une lettre de Liszt (1839) : « Je crois déjà vous avoir exprimé le désir que j'éprouve de vous voir écrire des morceaux d'ensemble, trios, quintettes ou septuors ...Me pardonnez-vous d'insister encore ?... Il semble que le succès (même marchand) ne leur manquerait point ».

En 1842, Schumann cède à ces instances parfaitement justifiées. Il découvre et s'assimile les ressources du quatuor à cordes, s'enthousiasme pour cet ensemble cohérent et expressif ; il se met au travail avec acharnement, comme toujours, alors, c'est une floraison d'œuvres de musique de chambre : Les *3 Quatuors op. 41*, composés en quelques semaines, celui avec piano, *op. 47*, le *Trio op. 48* et le *Quintette en mi b. op. 44*... Il mène tout cela de front, et esquisse d'autres pièces dont une *Fantaisie* pour trio (op. 88) qui sera achevée plus tard, sans abandonner les lieder auxquels il ajoute un nouveau recueil (op. 51).

Ces productions écrites dans la fièvre et l'enthousiasme, reflètent la joie qui remplissent l'âme du poète... Parfois, un soupçon d'inquiétude vient assombrir ces tableaux lumineux. Peut-être l'anxiété endormie, mais latente qui domina toute sa vie ? Cette menace pour le cerveau créateur prédisposé à sombrer tragiquement ?... Une telle angoisse est sensible dans le 2e mouvement du Quintette.

Si l'ensemble des cordes, avec ou sans piano, séduisit à ce point Schumann et lui inspira tant de pages merveilleuses, c'est que ce mode d'expression tout intime, convenait parfaitement à un tempérament sensible et passionné comme le sien qui trouva là un moyen naturel d'expansion

La musique de Chambre, comme la Sonate, la Symphonie, œuvres instrumentales un peu longues en plusieurs morceaux, demande une architecture précise, celle-ci, établie peu à peu par la tradition obéit à des règles dont l'observance exige un certain métier. Schumann, dont les études furent assez irrégulières et incomplètes, ne possédait pas à fond toutes les ficelles de la construction et de l'écriture notamment en ce qui concerne le développement classique des thèmes. La nature même du musicien se pliait difficilement aux disciplines scholastiques et inclinait plutôt vers la fantaisie. On le sent un peu gêné dans la rigueur des formes classiques et le maniement des travaux thématiques... Ainsi s'expliquent quelques maladresses de construction ou d'orchestration que les examinateurs minutieux peuvent relever dans les œuvres de formes classiques : Sonates, Symphonies, Musique de Chambre... Les défauts précités sont du reste communs à presque tous les contemporains de Schumann, chez qui le parti pris de liberté, de fantaisie, amène à négliger ou ignorer certaines techniques de l'écriture musicale.

Mais le génie de Schumann, peut être plus avide d'unité et d'ordre que bien d'autres, prodigue une telle richesse, une telle abondance de musique, et son instinct le guide parfois si heureusement, que les bévues s'effacent et sont complètement palliées par la vie ardente qui circule, la haute valeur des thèmes et leur expression... Aussi, Symphonies, Musique de Chambre, Sonates ont-elles connu non seulement le succès, la survie, mais une popularité qui semble impérissable.

Toutes ces remarques peuvent aussi bien s'appliquer au *Quintette* op. 44 en mi b., qui semble (avec le *Concerto de piano*) présenter une des plus parfaites manifestations du génie schumannien en musique instrumentale.

Il fut, nous avons déjà dit, composé pendant l'automne 1842, en même temps que les Quatuors op. 41 ; dédié à Clara, l'inspiratrice, il fut joué pour la 1re fois à Leipzig en 1843. La même année, Berlioz, de passage dans cette ville eut le bonheur d'assister à une exécution du Quintette au Gewandhaus ; le musicien français ne cacha pas son enthousiasme pour l'œuvre, ni son admiration pour le grand romantique allemand...

Plus tard, Liszt voulut entendre le *Quintette* qu'il jugea très sévèrement, pourquoi ? Peut-être sous le coup d'une mauvaise humeur inspirée par l'accueil un peu réticent du public de Dresde ? Ce jour-là, le célèbre pianiste s'était fait attendre et n'avait pas très bien joué !... Il déclara que le Quintette « sentait trop son Leipzig » académique et froid ! et ajouta quelques éloges déplacés de Meyerbeer (que Schumann détestait) plus une critique sur Mendelssohn très mal accueillie par Schumann ! Ces propos irréfléchis provoquèrent la colère de l'auteur du *Quintette* en mi b., et une brouille momentanée entre les deux artistes : Liszt et Schumann ; ceux-ci ne tardèrent pas à se réconcilier et retrouver leur confiance et leur affection mutuelles.

Le sentiment général de l'œuvre est la *joie* malgré le petit assaut du 2e mouvement, très adouci par la sérénité de sa 2e phrase.

Du reste, on ne trouve de contraste entre les thèmes que dans les mouvements médians : le thème A (4) du *2e mouvement* où la fatalité suit sa marche implacable, à laquelle s'oppose un chant d'espérance qui est le thème B (5). Dans le *Scherzo*, autre divergence entre la phrase initiale exubérante et la rêverie du *1er Trio*.

Le *1er mouvement* et le *finale* présentent des thèmes de même essence qui semblent découler l'un de l'autre, exprimant tous l'insouciance et la joie.

Tous ces thèmes sont courts, concis, mais très frappants ; on ne peut se plaindre de leurs répétitions, car une vie

intense en anime le déroulement sur un rythme endiablé, varié, qui ne fatigue pas, emporte tout, domine tout.

La construction du *Quintette* est très simple : *4 mouvements* épousant chacun la forme classique inhérente à son genre et sa place.

Le 1er mouvement est une *forme-sonate* à deux thèmes, très classique.

Le 2e mouvement une pièce *lente forme-lied* agrandi (aba-développement-aba). Le 3e morceau, un *Scherzo à 2 trios* ; le 2e trio de mouvement et de rythme différents est une création de Schumann, qui l'appelle parfois Intermezzo et se sert très souvent de cet nouvel aspect du Scherzo. Le 4e mouvement est un *Finale* forme *sonate* à 2 thèmes avec un long développement terminal.

L'écriture instrumentale est très heureuse comme disposition et réalisation, parfaitement adaptée aux ressources du quatuor et celles du piano ; la sonorité excellente, l'équilibre constant dans l'ensemble ou les dialogues entre instruments, tout ceci contribue au brillant et à l'ardente expression de l'œuvre.

Nous allons constater ces qualités au cours de l'analyse qui suit.

ANALYSE

L'œuvre comprend quatre mouvements :

Allegro brillante.

Forme sonate à 2 thèmes.

A — Exposition : *1er thème* au premier violon et au piano (1) soutenu par des accords plaqués au piano et des parties largement espacées au quatuor, ce qui assure une belle sonorité. Repris successivement par les cinq instruments, le thème aboutit à la Dominante (*si bémol*), mes. 25. Un saut d'octave (mes. 26) amorce le Pont (mes. 27) qui débute sur un succédané du 1er thème (2) au piano puis au 1er violon.

Il arrive à la septième de dominante de *si bémol*.

Le *second thème* (3) commence sur une 9e de dominante de *si bémol* au piano seul, simple motif, très enveloppant, très schumannien (mes. 51) et s'établit au violoncelle sur la tonique (mes. 57) commençant un dialogue entre le violoncelle et l'alto qui retourne le motif (mes. 57 à 67) ; le piano accompagne par des accords sur un rythme répété.

Le même système se reproduit, mes. 73 à 95, avec quelques petites modifications. Une troisième fois, le piano reprend le motif (3) mais aboutit à autre chose : des accords, un trait ramenant en haut le 1er thème (1) au 1er violon et au piano (mes. 108) pour conclure l'*Exposition* en *si bémol* — Reprise — 2e fois, cadence en *si bémol* (mes. 116).

B — Développement : Préparation par trois gammes descendantes, puis attaque du 1er thème (mes. 128) que complète le dessin (2) du Pont ; celui-ci se serre au piano (mes. 134) et se développe longuement, en modulant pendant que le quatuor fait des tenues. Un rythme, présageant celui du début du 2e mouvement (4) apparaît au quatuor (mes. 154) et provoque un bref dialogue entre le piano et le quatuor (mes. 161 à 167). Ceci ramène le dessin (2) du Pont (mes. 168) qui module en se serrant comme la 1re fois vers les bémols et renouvelle le même système de développement. Le ton est ramené et c'est la *réexposition*.

A' — Réexposition : (mes 207) *1er thème* sans beaucoup de changement. *Pont* (2) mes. 233, assez développé, cadence sur *si bémol*. *2e thème* (3) mes. 257, débute sur la 9e de dominante de *mi bémol* au piano. Le dialogue revient entre le violoncelle et l'alto (mes. 263) et l'on retrouve les mêmes redites de l'exposition. Tout ceci, comme plus haut, ramène le *1er thème* (1) mes. 314, qui s'allonge et conclut dans la joie.

Mouvement lent. - In modo d'una marcia.

Forme lied agrandi avec un développement entre les deux volets (chacun étant un lied).

A — Le *1er thème* (4) est une sorte de marche obsédante et fatale, avec son rythme entrecoupé, et sa mélodie qui ne peut s'élever et retombe sans cesse sur son point de départ.

C'est une phrase - lied (*aba*), introduite et terminée par un arpège de *do mineur* ; le premier fragment se dit deux fois (reprise) et reste dans le ton. Le centre emprunte la même allure et le même rythme, part de la sous-dominante et va vers les bémols, le motif (4) initial revient et conclut avec l'arpège ; reprise de *b* et *a* (mes. 30) ; l'arpège est suivi d'une vraie cadence en *do mineur*.

B — *Phrase médiane* en *Do Majeur* (mes. 30) (5). Beau chant très simple, plein d'espérance et qui bouge à peine en valeurs longues, au-dessus de l'ensemble.

L'accompagnement produit un curieux effet de rythme : le 2e violon et l'alto sont en croches avec des contretemps, le violoncelle suit le chant en valeurs longues pendant que le piano développe des batteries en triolets de noires. Le *2e thème* est construit comme l'autre avec un centre (mes. 46) modulant en *mi mineur*.

A' — Le *1er thème* (4) revient en entier sans reprises (mes. 62 à 86), mais le morceau n'est pas terminé : deux gammes descendantes interviennent après la cadence (mes. 85-92).

C — *Agitato :* Développement des rythmes en contretemps de A (4) au quatuor (mes. 93) pendant que le piano exécute un dessin agité qui est une variation (6) serrée du thème A ; ce dessin se répète et se développe dans l'agogique jusqu'au paroxysme où le rythme se serre et la dépression fait tout retomber à la sous-dominante (*fa-mineur*).

A" — Le *lied* (aba) revient en entier avec des modifications découlant de ce milieu agité (mes. 110). Le thème A (4) à l'alto, sur un accompagnement de triolets en arpèges, des trémolos au 2e violon et des fragments des dessins du développement (6) qui essayent d'entraver sa marche, celle-ci se poursuit à l'alto, à sa dernière période, il est doublé en bas au piano, qui termine par un arpège d'*Ut Majeur*.

B' — Le 2e thème (5) est aussi en dépression (mes. 133) dans le ton de *Fa Majeur* et dans le haut, planant au-dessus des autres instruments qui retrouvent leurs rythmes balancés ; il se conduit comme la première fois et aboutit à un accord de *Fa Majeur* qu'un *mi bémol* vient de suite assombrir (mes. 165).

A''' — Dernière exposition du 1er thème (4) cette fois à la sous-dominante (*fa mineur* avec des accords de *si bémol* et une descente vers les bémols. Il essaye de revenir au ton, mais cette remontée est si peu sensible que la Coda (avec son *mi bécarre*) semble établie plutôt sur une dominante indécise qui ne conclut pas...

Scherzo. - Molto vivace.

Scherzo à deux trios, suivant le système schumannien.

Scherzo impétueux et lumineux. 1er thème : gammes ascendantes très joyeuses (7) qui se répercutent dans tous les instruments comme des rires. Phrase très classique de scherzo avec reprises.

Trio I. Nouveau thème en sol bémol (8) dessin très court répété trois fois dans le ton, milieu bref, retour du dessin (8) avec reprises.

2e Scherzo (mes. 83, peu de changements).

Trio II (mes. 123) en la bémol mineur, très rapide et léger à 2/4. Un trait court d'abord dans les cordes, le piano donne des accords rythmés ; modulation en *Mi Majeur*, puis retour en *la bémol mineur* ; un dessin de quatre notes se superpose par moments (à partir de la mesure 149). L'agitation s'accroît (mes. 160 à 183) avec des modulations vers les dièses, puis vers les bémols ; les doubles croches sont adoptées par l'ensemble et ce passage brillant aboutit à la dominante de *mi bémol*.

3e Scherzo (7) (mes. 198, comme la 1re fois).

Coda (mes. 242) avec des fragments du thème du scherzo et un souvenir du 1er trio (8) (mes. 261-264).

Finale. - Allegro ma non troppo.

Forme sonate avec de nombreuses répétitions qui veulent être des développements, mais la fougue, la joie et l'admirable sonorité de toute cette belle musique empêchent de remarquer ces quelques licences dans la conduite des développements classiques.



A — Exposition : Le 1er thème (9) commence en *ut mineur*, mais s'affirme en *mi bémol* (mes. 9).

Pont (mes. 21) (10), dessin complémentaire, sorte de marche mélodique, qui jouera un certain rôle dans le morceau. Il infléchit avec un retour du 1er thème (9) vers *sol*.

2e thème (mes. 43), *Sol Majeur*, issu du Pont et en trois phrases (II). Le thème est exposé au piano, le quatuor fait des accents, il monte en affirmant son rythme.

La deuxième phrase (mes. 51) à l'alto, aura aussi son importance (12). La troisième phrase (mes. 69) n'est qu'une suite de montées chromatiques ; elle conclut en *sol*.

B — *Développement* (mes. 77) : Commence en *mi mineur*, avec le 1er thème (9). Sur un dessin agité au piano, la 2e phrase du 2e thème (12) essaye de se faire jour (mes. 97-98) ; encore quelques hésitations, et, en *mi majeur*, le fragment se précise et se développe (mes. 114) surmonté d'une phrase nouvelle au 1er violon. Le dessin (12) et son contrepoint évoluent, aboutissant au retour du 1er thème (9) en *mi* (mes. 137) suivi du pont (10) mes. 156...

A' — *Réexposition* complète au ton : Brusquement (mes. 164) le 1er thème (9) se réexpose en *mi b. mineur* (passant en *sol b.*) ponctué d'accords ; il est suivi du Pont (10) mes. 178 — et du 2e thème (11) mes. 186 — en *mi b.*, ce qui constitue une véritable réexposition classique.

Mais, une autre *réexposition*, incomplète cette fois, commence avec le 1er thème en *ut mineur*, comme au début du morceau (mes. 212) et tout de suite, suivi d'une phrase nouvelle rappelant le milieu (th B (5)) du 2e mouvement ; cette phrase évolue au quatuor, au-dessus d'un accompagnement syncopé confié au piano.

Il semble qu'à partir de cette réexposition (*mes. 212*) on doive considérer le *développement terminal* commencé, malgré sa longueur qui le conduira à la coda...

Une *3e réexposition* avec les 2 thèmes, mais très modifiés intervient ; le 1er thème (9) est ramené (mes. 248) en entrées successives avec un contrepoint en croches. Le 1er thème est développé et suivi de la 2e phrase (12) du 2e thème (mes. 274) seulement aux cordes et dans le ton initial.

Le 1er thème (9) revient encore à la Sous-dominante (mes. 286) au piano, et amorce un nouveau développement (mes. 300) qui prépare le retour du 1er thème du 1er mouvement (1) superposé au thème (9) du Finale (mes. 319). Ce thème initial, avec son contresujet, s'énonce en entrées successives comme un « *fugato* » (mes. 325 - 331 - 337 - 343) avec 4 entrées, puis en strette (mes. 355 à 371) et ramène la phrase nouvelle du développement (v. mes. 224) avec ses syncopes (mes. 378).

Encore une redite du 1er thème (9) (mes. 396 - 402) et la pièce s'achève dans une joie folle.

Malgré ses faiblesses dues aux nombreuses redites, ce finale couronne magistralement le *quintette*, et aucun autre n'aurait pu aussi bien remplir ce rôle, tant il participe au sentiment général, le résume et l'exalte à son point culminant de joie et de lumière.

LA 6e CONFERENCE DE LA SOCIETE INTERNATIONALE DE L'I.S.M.E.

Nous prions les nombreux lecteurs qui, à la suite de l'article paru dans le précédent numéro, nous font part de leur désir d'aller à Budapest, de s'adresser à :

Mademoiselle LEVALLOIS,
135, Rue Blomet, Paris-15e

Mlle Levallois se chargeant d'organiser le voyage en groupe.





Directeur : Jacques CHAILLEY — **Directeur adjoint : André MUSSON**

PRÉPARATION AUX CARRIÈRES OFFICIELLES ET PRIVÉES DE LA MUSIQUE

Institut de Musicologie
Professorat de la Ville et de l'Etat
Carrières de Discothécaire et Phonotécaire
Mise en Ondes : Radio, Télévision, Disque, Cinéma

CLASSES D'ÉCRITURE ET D'HISTOIRE MUSICALE

Composition : Atelier collectif coordonné par Jacques CHAILLEY, avec la participation de Georges Auric, Henri Barraud, Yves Baudrier, Emmanuel Bondeville, Nadia Boulanger, Henry Dutilleux, André Jolivet, Daniel-Lesur, Roland-Manuel, Igor Markevitch, Olivier Messiaen, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud, Joaquin Nin Culmell, Goffredo Petrassi, Jean Rivier, Manuel Rosenthal, Henri Sauguet, Alexandre Tansman, Pierre Wissmer. - **Composition et Orchestration :** Pierre WISSMER. - **Fugue :** Yves de la CASINIERE - **Contrepoint :** DANIEL-LESUR. - **Harmonie et analyse harmonique :** Pierre MAILLARD-VERGER. - **Harmonie pratique** (basée sur l'analyse des œuvres et l'improvisation au piano) : Jacques CHAILLEY. - **Histoire de la musique :** Michel GUIOMAR. - **Histoire de la musique appliquée** (analyse méthodique d'œuvres représentatives des diverses époques) : Jacques CHAILLEY - **1ère année :** des originies à Monteverdi. Assistants : R. P. Picard (chant grégorien), Jean Maillard (Moyen-Age), Aimé Agnel (Renaissance). **2ème année :** de l'opéra italien à Brahms. (L'inscription aux deux années peut se cumuler). - **Esthétique Musicale :** ROLAND-MANUEL. - **Interprétation de la Musique Ancienne :** Antoine GEOFFROY-DECHAUME.

CLASSES D'ENSEMBLE ET D'ORCHESTRE

Direction d'Orchestre : Edmond PENDLETON. - **Orchestres des enfants et des cadets :** Alfred LOEWENGUTH. - **Musique de chambre :** André LEVY. - **Direction chorale et Chant choral :** R.-P. Emile MARTIN (musique religieuse) et Jacques CHAILLEY.

SOLFÈGE ET ÉDUCATION DE L'OREILLE

a) **Section solfège classique.** — Directeur d'Etudes : André MUSSON. Professeurs : Bernard BARON, Gilberte GRISOLI, Nicole LANDRIN.

b) **Solfège pratique et déchiffrage** (enseignement jumelé). — Directeur d'Etudes : Jacques CHAILLEY. Professeurs : Claudie MARTINET, Michel BRIGUET (piano), François FABIEN (Instruments à vents), Edmond MARC, éducation auditive complémentaire. Angélique FULIN, Lucien JEAN-BAPTISTE : classes spéciales enfantines.

PRÉPARATION AUX CONCOURS DU PROFESSORAT

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal, Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictée déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs, d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Et tous les Cours d'Instruments, d'Art Lyrique et Dramatique et de Danse.

RENSEIGNEMENTS - INSCRIPTIONS :  269, Rue Saint-Jacques, Paris-Ve - ODE. 56-74

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siecle : Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.

J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.

GEOFFRAY et REGRETTIER. - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.

W. LEMIT. - *La Ronde du Temps*, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.

P. ARMA. - *Chantons le Passé*, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.

R. DELFAU. - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*

AUTEURS DIVERS. - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.

JANEQUIN. - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueilllies par M. CAUCHIE.

CAUCHIE. - *15 Chansons Françaises* du XVIe siècle à 4 et 5 voix.

ADAM DE LA HALLE. - *Rondeaux*, à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.

J. ROLLIN. - *Les Chansons du Perce-Neige*, en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.

MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entrainement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

Contact Impressions - Paris Dépôt Légal 1er trim. 1964 Directeur-Gérant : A. MUSSON